

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za germanistiku

Katedra za nederlandistiku

**Utjecaj književnog stila na prijevodne strategije. Komparativna analiza
odabranih djela Hermansa i Couperusa**

Studentica: Anamarija Guć

Mentor: dr. sc. Slađan Turković, doc.

Komentorica: Petra Bručić

Zagreb, rujan 2015.

Sadržaj

1. UVOD	1
2. PRIJEVODNI PROCES	2
2.1. Ekvivalencija	2
2.2. Težina prijevoda i (ne)prevodivost	6
3. PRIJEVODNE STRATEGIJE	8
3.1. Langeveld (1986)	9
3.2. Chesterman (2010)	12
3.3. Književno prevođenje, problemi i prijevodne strategije	14
4. KNJIŽEVNO PREVOĐENJE I STIL	17
4.1. Louis Couperus	19
4.2. Willem Frederik Hermans	23
5. PRIJEVODI	28
5.1. Louis Couperus: De stille kracht (str. 5-11)	28
5.2. Willem Frederik Hermans: De donkere kamer van Damokles (str. 5-12)	32
6. ANALIZA	38
6.1. Sintaktičke prijevodne strategije	39
6.2. Semantičke prijevodne strategije	46
6.3. Pragmatičke prijevodne strategije	52
6.4. Zaključci analize	54
7. ZAKLJUČAK	56
8. Bibliografija	58

1. UVOD

Prevođenje postaje sve zanimljivije istraživačima ljudskog djelovanja u domeni jezika. Proces prevođenja se sve češće dovodi u kontekst interdisciplinarnosti te se počinje promatrati ne samo iz lingvističke, već primjerice i iz semiotičke, psihološke, kulturološke perspektive, budući da se u biti radi o vrsti komunikacijskog procesa koji se ne odnosi samo na jezično kodiranje poruke iz izvornog teksta u ciljni jezik, već obuhvaća i podrazumijeva čitav niz kompetencija koje prevoditelj mora posjedovati kako bi taj proces rezultirao onim što, prilično nejasno, nazivamo „dobrim prijevodom“.

Analiza prijevoda može nam dati jasniji uvid u sam proces prevođenja i u tehnike (strategije) kojima se prevoditelji služe kako bi ciljni tekst što adekvatnije uklopili u sustav ciljnog jezika. U ovom radu pokušala sam napraviti upravo takvu jednu analizu. Ona ne obuhvaća samo lingvistički aspekt prijevodnog procesa, već pokušava na temelju istog doći do spoznaja o utjecaju književnog stila na prijevodne strategije, u kvantitativnom i kvalitativnom smislu. Osnova analize su prijevodi dijelova dvaju romana čiji se stilovi iznimno razlikuju. S jedne strane imamo tako roman *De donkere kamer van Damokles* W. F. Hermansa, pisan jasnim i direktnim stilom, a s druge strane je tu *De stille kracht* L. Couperusa, jednog od stilski najzanimljivijih nizozemskih autora, čiji je izraz već i u izvorniku naočigled zamršeniji i slikovitiji.

Prije same analize, u radu ćemo se pozabaviti nekim osnovnim pojmovima iz teorije prevođenja, kao što su ekvivalencija i problem težine prijevoda i (ne)prevodivosti, prvenstveno iz perspektive književnog prevođenja. Nakon toga, pokušat ćemo razjasniti pojam prijevodnih strategija te dati uvid u dvije moguće klasifikacije tih tehnika kojima se prevoditelji služe u prijevodnom procesu. Naravno, jedna od važnih tema rada bit će i književni stil, odnosno detaljniji prikaz najistaknutijih značajki stilova obaju prethodno spomenutih autora.

Analizom prijevoda ćemo pokušati odgovoriti na pitanje u kojoj mjeri stil autora utječe na korištenje različitih vrsta prijevodnih strategija te što nam te korištene strategije mogu reći o težini prevođenja tekstova iznimno različitih stilskih značajki. Na taj način ćemo i u ovom istraživanju pokušati odmaknuti se od usredotočenosti isključivo na lingvistički aspekt prevođenja (koji, doduše, jest osnova), te pokušati prijevodni proces analizirati iz šire perspektive.

2. PRIJEVODNI PROCES

Prijevod bismo općenito mogli definirati kao proizvod čina prevođenja, odnosno kao zamjenu izvornog prirodnog jezika ciljnim prirodnim jezikom, uz uvjet da među njima postoji određena povezanost koja se obično naziva ekvivalencija.

U ovom radu fokusirat ćemo se prvenstveno na književno prevođenje pa prije svega valja razriješiti ambigvitet koji se može pojaviti pri uporabi sintagme *književno prevođenje*. Toury (1995) navodi kako se ona može odnositi na (1) prevođenje tekstova koji se u izvornoj kulturi smatraju književnim i (2) prevođenje tekstova (književnih ili ne) na način da konačni rezultat bude prihvaćen kao književni tekst u ciljnoj kulturi. S obzirom na to da ćemo se baviti prijevodom izvorno književnih tekstova, u našem radu riječ će biti o prvom slučaju.

Tourey (1980) definira prijevod kao lingvistički tekst u jednom jeziku koji je ekvivalentan drugom tekstu na drugom jeziku, međutim, napominje kako je svaki književni tekst po definiciji istovremeno i lingvistički tekst i literarni izraz. Prema tome, literarnost nekog teksta ne znači da on nije i lingvistički, međutim, literarni kod djeluje na taj tekst kao dodatni sustav koji može izmijeniti ili modificirati njegov lingvistički identitet. Iz toga logično proizlazi da književni prijevod znači kodiranje teksta u ciljnom jeziku, ali na način da i u ciljnom jeziku također posjeduje odlike literarnosti kako bi i u ciljnoj kulturi bio prepoznat kao upravo književni tekst.

2.1. Ekvivalencija

U središtu teorije prevođenja nalazi se problem ekvivalencije. Pođemo li od Catfordove (1965, u Tourey, 1980) općenite definicije ekvivalencije, koja kaže da se ona javlja ukoliko su izvorni i ciljni tekst povezani barem nekim jednakim relevantnim elementima (na bilo kojoj lingvističkoj ili tekstualnoj razini), moramo se zapitati na što se zapravo odnosi relevantnost tih elemenata. S obzirom na to da svaki tekst sačinjava čitav niz elemenata na različitim razinama koje su relevantne za tekst u cjelini (počevši od glasova i slova, preko slogova, morfema i njihovih značenja, riječi i njihovih značenja, sintagmi, sintaktičkih načela, rečenica i načina na koji su koherentno objedinjene u veće cjeline i, u konačnici, u sam tekst na razini diskursa), valja uzeti u obzir da među tim elementima u različitim jezicima (i različitim tekstovima) postoji i različita hijerarhija njihove relevantnosti koja nije nužno identična. K tome, svaki od tih elemenata, na bilo kojoj od mogućih razina, može u određenom kontekstu (a čin pisanja i čin prevođenja promatramo ovdje prvenstveno

kao oblik komunikacijskog konteksta), preuzeti višu ili nižu poziciju u toj hijerarhiji¹. Prijevodne teorije koje polaze od izvornog teksta će tako u svojim ekstremnim verzijama tvrditi kako ta poveznica između izvornog i ciljnog teksta koja čini ekvivalenciju među njima predstavlja rekonstrukciju *svih* relevantnih elemenata izvornog jezika (ili barem onih hijerarhijski najviših). Relevantnost elemenata izvornog jezika kao polazište za definiranje rezultata čina prevođenja kao prijevoda često se naziva funkcionalnom ekvivalencijom. To, naravno nije jedini mogući pristup, osobito uzmemo li u obzir očiti problem mogućih ograničenja u jezičnom sustavu ciljnog jezika (Tourey, 1980).

Ivir (1981) naziva ono što veže dijelove tekstualnog materijala ili jezične jedinice u izvornom i ciljnom tekstu formalnom ekvivalencijom. U ekstremnoj verziji takva statična definicija tvrdi da za svakoj jezičnoj jedinici u izvornom tekstu odgovara ekvivalentna jezična jedinica u ciljnom jeziku te da je prevoditelj posao samo u tome da te ekvivalente pronade. Međutim, promatramo li prijevod kao proces, mijenjamo tu definiciju u nešto dinamičniju verziju u kojoj se *poruke* na jednom jeziku zamjenjuju *porukama* na drugom jeziku, što je u konačnici komunikacijsko viđenje procesa prevođenja, pri čemu ekvivalencija nije statična veza između dva teksta na različitim jezicima, već proizvod dinamičnog komunikacijskog procesa između pošiljatelja izvorne poruke i konačnih primatelja prevedene poruke uz pomoć prevoditelja (koji je tu ujedno i primatelj i pošiljatelj). Dakle, ono što je konstantno, odnosno ekvivalentno, jest poruka. Prevoditelj do nje dolazi tako da detektira izvanjezičnu stvarnost sadržanu u poruci koju je autor izvornog teksta poželio prenijeti, a zatim ju ponovno kodira u novoj komunikacijskoj situaciji proizvodeći poruku na ciljnom jeziku za njene konačne primatelje. Prilikom procesa ponovnog kodiranja poruke može doći i do određenih izmjena. Upravo ta relativnost komunikacije mijenja shvaćanje koncepta ekvivalentnosti i smješta ga u razinu poruka, koje se mijenjaju što je moguće manje i koliko je god potrebno više kako bi bio osiguran komunikacijski čin.

Iz navedenog bi se moglo zaključiti kako je formalna korespondencija redundantan koncept, osobito u onom smislu u kojem ga je definirao Catford (1965, u Ivir, 1981:54): „A formal correspondent is any TL /target language/ category which may be said to occupy, as nearly as possible, the 'same' place in the economy of the TL as the given SL /source language/ category occupies in the SL“. Na takvu „jedan na jedan“ situaciju rijetko ili gotovo pa i ne nailazimo, čak i u blisko srodnim jezicima. Ivir (1981) upravo iz tog razloga naglašava kako ekvivalenciju valja shvatiti kao poveznicu među porukama, a ne jezičnim jedinicama

¹ Tako se, primjerice, prevodeći poeziju, možemo susresti s dominantnim lingvističkim elementom koji naoko djeluje trivijalan, poput broja slova ili slogova u riječi (Tourey, 1980).

kojima se koristimo kako bismo ih formulirali. Formalnu korespondenciju ne definira u okvirima jezičnog sustava, već u okviru prijevodno ekvivalentnih tekstova, pri čemu formalni korespondenti predstavljaju sve one zasebne jezične oblike koji zauzimaju jednaka mjesta, odnosno služe kao oblici koji nose jednake značenjske jedinice u odgovarajućim prijevodno ekvivalentnim tekstovima. Tako od „jedan na jedan“ dolazimo do „jedan na više njih“, s obzirom na to da oblik korišten u izvornom jeziku može imati više pripadajući oblika u ciljnom, ovisno o komunikacijskoj situaciji te se povezuju u svojim značenjima koja imaju u konkretnom izvornom i ciljnom tekstu². Čin prevođenja svakako zahtijeva neprestano vraćanje na izvanjezični sadržaj poruke, međutim, s obzirom na to da izraz i sadržaj poruke ne možemo strogo odvojiti, prijevodni proces je ipak nužno i lingvistički.

Nidin (1964, u Bonačić 1999) model je osobito utjecajan kada govorimo o ovoj temi, a kaže da se formalna ekvivalencija (odnosno, podudarnost izvornog i ciljnog teksta na formalno-semantičkoj razini poruke) i dinamička ekvivalencija (podudarnosti komunikacijskog učinka dvaju tekstova) međusobno isključuju. Slično tvrde i neki noviji teoretičari, polazeći od dvostruke prirode samog jezika, koji je istovremeno i formalna struktura i komunikacijski sustav. Bonačić (1999:150) zaključuje kako je prevoditelj stoga „suočen s izborom da traži formalne ekvivalente, koji će 'očuvati' semantički (o kontekstu neovisan) smisao na štetu komunikacijske vrijednosti, ili funkcionalne ekvivalente, koji će 'očuvati' komunikacijsku (o kontekstu ovisnu) vrijednost na štetu semantičkog smisla“.

Prikazujući komunikacijski model³ prijevodnog procesa, Ivir (1992.) odbacuje ekvivalenciju kao ideal kojem se sudionici komunikacije manje ili više približavaju. Ekvivalencija se, tvrdi, uvijek ostvaruje u konkretnim komunikacijskim situacijama te je svako ostvarivanje ekvivalencije idealno i jedino moguće u svojoj komunikacijskoj situaciji. Sami jezici na različite načine izražavaju izvanjezične sadržaje⁴, iz čega proizlazi da poruka koju je kodirao i odaslao pošiljalatelj (koji koristi jezik na način za kojeg sâm smatra da je komunikacijski najdjelotvornije) neminovno doživljava promjene nakon primanja i interpretacije primatelja koji izvanjezični sadržaj kodira sukladno potencijalu ciljnog jezika (i svom vlastitom poznavanju sredstava koja mu ciljni jezik pruža).

² „Therefore, in a given translated text, some linguistic units of the source text will have no formal correspondents, while the formal correspondents of others will inevitably carry somewhat different meanings“ (Ivir, 1981:56).

³ Komunikacijski pristup prevođenju upućuje na neodvojivost čina prevođenja od njegovog konteksta te naglašava realne, situacijske faktore koji prvenstveno utječu na značenje i interpretaciju istog (Baker, M. (ur.), 2001, *Communicative/functional approaches*).

⁴ „Izvorni i ciljni jezik dva su različita potencijala“ (Ivir, 1992:95).

Kad govorimo o književnom prevođenju, ne govorimo samo o tome da *riječi* stranog jezika učinimo razumljivima; prevoditelj u biti čini razumljivom i bliskom i stranu *kulturu*. Osobito je to jasno prisjetimo li se poznate Sapirove (1956, u Bassett, 2002:21) tvrdnje da su društva određena jezicima koji im služe kao sredstva za izražavanje, odnosno da ne postoje jezici koji bi mogli predstavljati istu društvenu realnost. Eco (2006:15) naglašava kako je „prevođenje jedan vid interpretacije i da uvijek treba nastojati, iako polazi od senzibiliteta i od kulture čitatelja, pronaći, neću reći namjeru autora, nego namjeru teksta, ono što tekst kaže ili sugerira u odnosu prema jeziku na kojem je izražen i u kulturnom kontekstu u kojem je nastao“. Upravo pragmatičko-funkcionalni modeli teorije prijevoda dovode tekst u vezu s takvim izvanjezičnim faktorima. Kao osnovno pitanje za prevoditelja prilikom analize izvornog teksta može nam stoga poslužiti takozvana Lasswellova formula: „Who says what in which channel to whom with what effect?“ (Nord, 1999:146). Tako prevođenje postaje diskurs „koji je razumijevanje i izvedba i ujedno interpretativni dijalog između izvornog teksta i prijevoda“ (Bonačić, 1999:16).

Ivir (1992) smatra da lingvistika, kao jedna od ključnih sastavnica prijevodnog procesa, zasigurno ima važnu poziciju u teoriji prevođenja, s obzirom na to da se prijevodni proces i intuitivno doživljava kao svojevrsna jezična operacija pretvorbe jednog jezičnog proizvoda na izvornom jeziku u novi jezični proizvod na ciljnom jeziku. Međutim, opaža njenu nemogućnost da samostalno obuhvati cjelovitost jezičnog fenomena i totalitet jezika (koji obuhvaća i izvanjezični sadržaj koji se jezikom izražava) pa drži da bi teoretsko objašnjenje fenomena prevođenja trebalo uključivati kontrastivni deskriptivnolingvistički, pragmatički i kognitivnolingvistički pristup. Bonačić (1999:16) ističe kako se prijevod danas može „proučavati iz perspektive i metodama semiotike, filozofije, lingvistike, psihologije, kulturologije, književne teorije, povijesti i kritike“, tj. naglašava tu sve važniju interdisciplinarnu usredotočenost prevođenja kao područja zasebnog proučavanja.

Bassett (2002) smatra da bi prevođenje, unatoč svojoj lingvističkoj okosnici, čak prikladnije bilo smjestiti u polje semiotike, s obzirom na to da podrazumijeva prijenos značenja sadržanog u jednom skupu jezičnih znakova u drugi skup jezičnih znakova, odnosno ono što Ludskanov (1975, u Bassett, 2002) naziva semiotičke transformacije. Isto tako i Neubert (1967, u Bassett, 2002) objašnjava kako je prevođenje, iz perspektive teorije teksta, upravo nužno smjestiti u okvire semiotike, te da se sastoji od hijerarhijski poredanih komponenti: sintaktičke, semantičke i pragmatičke. Ekvivalencija, dakle, nastaje među znakovima samima, među znakovima i onime što označuju te među znakovima, onim što označuju i onima koji ih koriste.

2.2. Težina prijevoda i (ne)prevodivost

Dosezanje ideala ekvivalencije u prijevodu nužno nas dovodi do pitanja težine prijevoda. Nord (1999) tvrdi da faktore koji na nju utječu možemo pronaći u svim fazama prijevodnog procesa. Sam izvorni tekst može predstavljati teškoće zbog kompleksnosti korištenih struktura, apstraktnosti teme kojom se bavi ili zbog niza elemenata u tekstu koji otežavaju dešifriranje značenja. U fazi stvaranja ciljnog teksta prevoditelju problem može zadavati nedostatak informacija o komunikacijskoj situaciji u kojoj je tekst nastao (primjerice, o ciljnoj publici, mjestu, vremenu, recepciji teksta ili o njegovoj komunikacijskoj namjeni), iznimno visoki jezični i formalni zahtjevi ciljnog teksta, ali, dakako, i nedostatak odgovarajućih jezičnih priručnika, poput rječnika i sl., na ciljnom jeziku. Međutim, svi ti faktori i „težina“ prijevoda u konačnici ovise o samom prevoditelju, odnosno o njegovim kompetencijama kojih sam prevoditelj mora biti svjestan.

Reiß (1974, u Nord, 1999) razlikuje tri vrste čimbenika koji utječu na težinu prijevoda: jezične, sadržajne i tehničke. Kod jezičnih čimbenika govorimo o sintaktičko-semantičkoj strukturi i funkciji teksta. Sadržajni čimbenici odnose se na sadržaj koji može biti vezan uz specifičnu kulturu ili općenit, zatim jezik koji može varirati od standarda do idiolekta, uporabe jezika (od informativne do persuazivne) i sl. Tehnički čimbenici odnose se na materijalni oblik teksta ili na dostupnost jezičnih priručnika ili pomagala u procesu prevođenja. Reiß polazi od prevođenja određenog ekvivalencijom te je prvenstveno fokusirana na probleme koji proizlaze iz izvornog teksta. Njegova težina je veća ili manja ovisno o količini informacija koje prevoditelj o tekstu zna. Međutim, Nord (1999) tvrdi kako je izvorni tekst tek materijal koji se obrađuje u prijevodnom procesu te da težina prijevoda ovisi i o prirodi zadatka kojeg prevoditelj dobije, jer on uvelike određuje proces prevođenja.

Osim ekvivalencije, u teoriji prevođenja jedan od ključnih pojmova je i (ne)prevodivost. Prevodivost se može definirati kao mogućnost da se neko značenje prenese iz jednog jezika u drugi bez radikalnih promjena (Baker, M. (ur.), 2001, Translatability). Cartford (1965, u Bassett, 2002) govori o jezičnoj i kulturnoj neprevodivosti. Prva se odnosi na nepostojanje leksičkog ili sintaktičkog ekvivalenta u ciljnom jeziku, dok se druga odnosi na nepostojanje određenih elemenata u ciljnoj kulturi potrebnih za jasno prevođenje izvornog teksta⁵. Popović (1976, u Bassett, 2002) ne radi tako oštru podjelu između jezičnog i

⁵ Tu možemo govoriti i o posve apstraktnim pojmovima kao što je i riječ *demokracija*, koja se, primjerice, javlja u nazivima mnogih političkih stranaka diljem svijeta, ali u tom kontekstu može označavati sasvim različite političke koncepte (Bassett, 2002).

kulturnog aspekta. S jedne strane govori o situacijama u kojima se jezični elementi izvornog teksta ne mogu prikladno zamijeniti u strukturalnom, funkcionalnom ili semantičkom smislu jer bi u ciljnom jeziku to izazvalo denotativne ili konotativne nedostatke. Tu se približava Cartfordovoj jezičnoj neprevodivosti⁶. S druge strane Popović govori o neprevodivosti u situacijama u kojima je nemoguće naći ekvivalent u ciljnom jeziku za način na koji se izražava značenje u izvornom. Mounin (1963, u Bassett, 2002) pak smatra kako je ljudsko iskustvo kao takvo neprevodivo zbog svoje jedinstvenosti. Naglašava kako jezici nisu uvijek usporedivi, a ono što prevođenje čini teškim je to što mora uzeti u obzir jezik kao cjelinu sa čitavim nizom subjektivnosti. Međutim, upravo to što komunikaciju putem prevođenja čini gotovo uvijek ne posve potpunom, ukazuje i na to da nikada nije ni potpuno nemoguća. Zadatak prevoditelja i jest u tome da pronađe rješenja i u situacijama u kojima se to čini nemoguće, a upravo odluka o tome što će u činu prevođenja činiti nepromjenjivu osnovu poruke ukazuje na to da je prevođenje samo po sebi djelomično i kreativan i intuitivan čin. Levý (1969, u Bassett, 2002) taj intuitivni element prevođenja vidi upravo u prevoditeljevom pragmatičnom posezanju za onim rješenjem koje će uz minimalan napor rezultirati najsnažnijim efektom, odnosno intuitivnim korištenjem takozvane *minimax* strategije.

⁶ Primjerice, talijanski *tamponamento* se može prevesti izrazom „lakša (automobilska) nesreća“, međutim, potpuno shvaćanje pojma gotovo je nemoguće prenijeti čitatelju ciljnog teksta ukoliko čitatelj sam nije upoznat s vozačkim navikama Talijana, učestalosti tih „lakših nesreća“ i njihovom relevantnošću u talijanskom društvu uopće (Bassett, 2002).

3. PRIJEVODNE STRATEGIJE

Upravo se u korištenju prijevodnih strategija očituje kreativnost i intuitivnost u prijevodnom procesu. „What is generally understood as translation involves the rendering of a source language (SL) text into the target language (TL) so as to ensure that (1) the surface meaning of the two will be approximately similar and (2) the structures of the SL will be preserved as closely as possible but not so closely that the TL structures will be seriously distorted“ (Bassnett, 2002:11). Kako bi prevoditelj ispunio ove uvjete, prilikom prevođenja posezat će (manje ili više svjesno) za nizom tehnika, odnosno strategija, koje će ga dovesti do onoga što smatra najadekvatnijim prijevodom na ciljnom jeziku. Najjednostavnije rečeno, **„a translation strategy is a procedure for solving a problem encountered in translating a text or a segment of it“** (Baker, 2005 u As-Safi, 2011:47). Prijevodnim strategijama prevoditelj pokušava, manje ili više uspješno, premostiti leksičke, gramatičke i sintaktičke razlike između izvornog i ciljnog teksta, odnosno „ispregovarati“ najbolje rješenje za problem koji se pojavi u prijevodnom procesu. Eco (2006:17) tvrdi da se „prevođenje temelji na nekim procesima pregovaranja, budući da je pregovaranje baš proces na osnovi kojeg se, da bi se nešto dobilo, odričemo nečeg drugog – i na kraju strane u igri moraju izaći iz nje s osjećajem razumnog i obostranog zadovoljstva u svjetlu zlatnog pravila da se ne može imati sve“. Prevoditelj u procesu prevođenja zapravo neprestano vodi dijalog sa samim sobom, pri čemu se pri donošenju odluka u njemu izmjenjuju lingvistički refleksi i metodična refleksija. Lingvistički refleksi označuju pojavu pri kojoj prevoditelj automatski, već prilikom čitanja teksta na izvornom jeziku, ali i dok prevodi, proizvodi iskaze i formulacije na materinjem jeziku. Metodična refleksija javlja se onda kada lingvistički refleks „zakaže“, odnosno kada prevoditelj ne zna značenje neke jezične jedinice u izvornom tekstu ili mu ono nije sasvim jasno (Höning, 1986). Prijevodne strategije javljat će se sasvim spontano kad govorimo o refleksima, a svjesno onda kada je potrebna refleksija za iznalaženje prikladnog rješenja u ciljnom jeziku. Možemo govoriti i o obaveznim i neobaveznim prijevodnim strategijama. Korištenje prvih uvjetovano je razlikama među dvama jezičnim sustavima i češće će se javljati spontano, dok se za druge prevoditelj odlučuje zbog stilističkih, kulturoloških ili ideoloških razloga te zahtijevaju dodatno promišljanje u procesu prevoditeljeva „pregovaranja“ sa samim sobom.

Popis prijevodnih strategija je opsežan i uvijek postoji mogućnost za drugačiju i/ili potpuniju klasifikaciju. Takve tipologije strategija orijentirane na proces prevođenja

pokušavaju razjasniti radnje i odluke prevoditelja tijekom prevođenja. U nastavku ćemo prikazati dva pregleda prijevodnih strategija: Langeveldov (1986) i Chestermanov (2010).

2.1. Langeveld (1986)

Langeveld (1986) predlaže dvije osnovne kategorije prijevodnih strategija: u prvoj skupini nalaze se one čija primjena ne utječe na to da se izvorni tekst može u većoj ili manjoj mjeri dovesti u direktnu vezu s ciljnim tekstom, dok su u drugoj skupini one strategije koje dovode do toga da ta veza više nije primjetna, odnosno do toga da u ciljnom tekstu, kako autor kaže „piše nešto drugo“ (1986:110).

Prvu skupinu naziva **prijevodnim transformacijama**, a uključuju (1) izmjene u poretku, (2) promjene, (3) dodavanje i (4) izostavljanje. (1) **Izmjene u poretku** mogu se odnositi na zamjene mjesta riječima, rečeničnim dijelovima ili glavnim i zavisnim rečenicama, što se neminovno događa zbog razlika u gramatičkim pravilima i načinima na koji se u dvama jezicima grade rečenične strukture. Većinom se podrazumijevaju te ih prevoditelji primjenjuju gotovo automatski. Međutim, poredak riječi katkada nije određen isključivo gramatičkim pravilima, već i onim što se u rečenici želi istaknuti. Do izmjena u poretku može doći ukoliko je u jezicima pozicija na kojoj dijelovi rečenice dobivaju na značaju različita (u nizozemskom je to, primjerice, kraj rečenice). Osobito je to važno u pisanom tekstu jer ne postoje paralingvističke značajke poput intonacije koje bi manje ili više naglasile određene rečenične dijelove. Iako su izmjene u poretku uglavnom gramatički ili stilistički opravdane, postoji mogućnost da se u ciljnom tekstu poremeti ravnoteža između različitih elemenata, što, primjerice, može dovesti do toga da pogrešne riječi imaju previše ili premalo „komunikacijskog naboja“. (2) **Promjene** se odnose na strategije kojima riječi, grupe riječi ili rečenice u ciljnom jeziku dobivaju drugo značenje i/ili gramatičku funkciju. Langeveld tu navodi **gramatičke** promjene (promjene vrste riječi, službe riječi u rečenici, sintaktičke promjene poput zamjene glavne rečenice zavisnom ili obrnuto, složene rečenice jednostavnom i sl. te složenije zamjene u kojima se kombinira nekoliko sintaktičkih promjena), **leksičke** promjene pri kojima se riječi ili grupe riječi ne zamjenjuju njihovim ustaljenim ekvivalentima u ciljnom jeziku (konkretizacija ili hiponimija, generalizacija ili hiperonimija, uzrok-posljedica ili obrnuto⁷, prijevod antonimom ukoliko ne postoji ekvivalent u ciljnom jeziku ili ukoliko on nije prikladan u traženom kontekstu pa antonim zvuči

⁷ U ciljnom tekstu nailazimo tada na opisanu situaciju koja je logički izvedena iz one koju imamo u izvornom tekstu, bilo da joj prethodi ili da ju slijedi. Npr. „The things had the air of abandoned things. – De rommel maakte de indruk weggegooid te worden“ (Langeveld, 1986:131).

prirodnije i stilistički je prihvatljiviji u ciljnom tekstu). (3) **Dodavanje** se odnosi na slučajeve u kojima prevoditelj mora koristiti više riječi nego što ih ima u ciljnom tekstu kako bi ono implicitno u izvornom tekstu postalo u ciljnom tekstu eksplicitno. Prevoditelj u pokušaju da prenese sve što je relevantno mora katkad, unatoč stremljenju jezičnoj ekonomiji, nešto u ciljnom tekstu dodati jer je ograničen ciljnim jezikom kojim se koristi, a koji od njega može zahtijevati upravo ovakav postupak. Primjerice, neki će prijelazni glagoli nužno u jednom jeziku zahtijevati izravni objekt (niz. '*laten vallen*'), dok u drugom ne (rus. '*rassypat*')⁸. Dodavanjem se prevoditelj koristi i u slučajevima takozvane „metaforičke praznine“, kada govornici jednog jezika koriste ograničen broj elemenata za opis određene situacije. Tako će nizozemski: '*Zet de aardappels even laag*' (doslovno: '*Smanji krumpire*') u eksplicitnoj verziji izgledati: '*Smanji plin pod loncem s krumpirima*', ali se '*plin*' i '*lonac*' u kontekstu podrazumijevaju pa ih govornici mogu izostaviti, ali se u prijevodu katkada moraju dodati (u ruskom se, primjerice, mora dodati riječ plin ili vatra: '*Umen'shaj ogon' pod kartoškoj*'). Često su dodavanja posljedice jezičnih konvencija ili normi. Tako će engleski: '*she turned around without a word*' u nizozemskom prijevodu izgledati: '*ze draaide zich zonder een woord te zeggen om*', i premda bi rečenica bila moguća i bez dodatka '*te zeggen*', Langeveld zapaža kako će ga gotovo svaki izvorni govornik nizozemskog koristiti. Dodavanjem se prevoditelji služe i prilikom prevođenja dijaloga koji reproduciraju govorni jezik, a u kojima je mnogo toga moguće izostaviti zahvaljujući kontekstu. No prevodimo li doslovno, dijaloške rečenice mogu u ciljnom jeziku zvučati neprikladno ili nesporno pa je potrebno koristiti se strategijom dodavanja. Langeveld navodi primjer: '*Here's yours, Scobie. – Hier is jouw borrel, Scobie*', u kojem je dodan objekt '*borrel*' jer doslovni prijevod razgovornog '*Here's yours – Hier is de jouwe*', govorniku nizozemskog zvuči neprirodno. (4) **Izostavljanje** može biti nemotivirano (kada prevoditelj nešto zaboravi ili nešto smatra preteškim pa to u ciljnom tekstu izostavi) ili motivirano. U drugom slučaju radi se o izostavljanju uzrokovanom razlikama u leksičkoj ili gramatičkoj strukturi i jezičnim normama između izvornog i ciljnog jezika te u manje ili više detaljnom načinu opisivanja situacija i manjoj ili većoj mjeri u kojoj ti jezici dopuštaju korištenje elipse. Langeveld daje sjajan primjer izostavljanja koje je moguće u nizozemskom prijevodu: '*...she began to make the rounds, calling on old acquaintances. – ...was ze begonnen oude kennissen af te lopen*', u kojem nizozemski glagol *aflopen* može zamijeniti i '*make the rounds*' i '*calling on*', budući da u svom značenju obuhvaća i aspekt kretanja izražen u izvornom tekstu sintagmom *make the rounds* i značenje posjećivanja na koje upućuje glagol

⁸ Svi primjeri navedeni u poglavlju 2.1. preuzeti su iz: Langeveld (1986).

to call on. Katkada je moguće izostaviti detalj koji je irelevantan ili ne utječe na gubitak značenja: *'a thirty-cent ride on the one-price city-bus. - een rijtje van dertig cent met de Ø stadsbu's*. Iako i s izostavljanjem valja biti oprezan, često je korisna strategija koja ne utječe na sadržaj i stil, a donekle može kompenzirati uporabu nužnih dodavanja u ciljnom tekstu. Sve ove strategije iz prve skupine mogu se javljati i u različitim kombinacijama dviju ili više njih, a važno je primijetiti kako često korištenje jedne strategije utječe na nužnost korištenja druge/drugih.

U prvu grupu spada još i **semantička preraspodjela**. Prevoditelj izvorni tekst svodi na razinu semema, koje potom ponovno sastavlja u tekst na ciljnom jeziku koji više nije ekvivalentan izvornom na razini riječi, ali koji u svojoj cjelini nosi jednako značenje. *'Im ganzen Haus ist Krach. – In huis heeft iedereen ruzie met iedereen'* imaju isto značenje ('U kući su svi posvađani') iako su na razini riječi gotovo potpuno različite rečenice. Dakle, na razini semema postoji još uvijek direktna veza između izvornog i ciljnog jezika.

Međutim, korištenje druge vrste prijevodnih strategija tu izravnu vezu nije moguće uspostaviti. Tu ponajviše govorimo o **situacijskom prevođenju**. *'Perrot joined them from the bungalow. – Perrot kwam uit de huisdeur de veranda op'* nisu ni na razini semema istoznačne rečenice. Međutim, one bi morale imati nešto zajedničko, inače ne bismo mogli govoriti o prijevodu. Onaj *tertium comparationis*, odnosno invarijanta, je zapravo ista situacija koju opisuju i izvorni i ciljni tekst. Razlika je samo u tome što svaki jezik to čini iz drugog kuta. Doslovni prijevod rečenice iz primjera bio bi neprirodan te se prevoditelj odlučio na opis situacije iz drugog kuta, koristeći se elementima koje je dobio iz konteksta, budući da je već otprije poznato mjesto radnje. Tako u izvornom tekstu Perrot izlazi iz bungalova, dok u prijevodu izlazi na verandu. Isto tako, moguće je da se za korištenje situacijskog prevođenja prevoditelj posluži svojim znanjem o svijetu. Tako će: *'The accountant had brought out already a box of dominoes, and was toying architecturally with the bones'* postati: *'De accountant had reeds een dominospel voor de dag gehaald en was druk bezig huisjes van de stenen te bouwen'*. U prijevodu računovođa tako od pločica domina gradi kućice, što je sasvim prikladan prijevod s obzirom na to da riječ *architecturally* u izvornom tekstu upućuje prevoditelja na način na koji se on pločicama igra, premda tamo nije navedeno da od njih nešto gradi.

2.2. *Chesterman (2010)*

Opsežan pregled prijevodnih strategija daje **Chesterman** (2010) koji ih definira kao načine na koji prevoditelj manipulira jezičnim materijalom kako bi formirao adekvatan ciljni tekst. Kao tri osnovne grupe strategija predlaže sintaktičke ili gramatičke, semantičke i pragmatičke⁹. Autor sam napominje kako se neke od njih mogu djelomično preklapati te kako nije neobično da se različite vrste strategija koriste istovremeno.

Prva velika skupina prijevodnih strategija su **sintaktičke**. One prvenstveno utječu na formu, a često se događa da veće promjene u sebi sadrže niz manjih. Razlikuje njih deset. (1) **Doslovni prijevod**, u kojem je sintaktička struktura što sličnija izvornom tekstu, ali još uvijek gramatički ispravna u ciljnom. (2) **Prijevodne posuđenice ili kalkovi**, odnose se na uporabu grupa riječi, sintagmi, izraza, pojmova koje čuvaju formu i kontekst izvornog jezika. Tu također ubrajamo i korištenje neologizama baziranih na izvornom jeziku kao prijevodnog rješenja u ciljnom tekstu. (3) **Transpozicija ili promjena vrste riječi**, koju obično prate i druge strukturalne promjene. (4) **Promjena jedinice**; odnosi se na morfeme, riječi, konstituente, zavisne i glavne rečenice, odlomke; a događa se kada jedinica u izvornom tekstu postane drugačija jedinica u ciljnom tekstu. (5) **Promjena strukture konstituenta** odnosi se na promjene u kategoriji imenskog konstituenta (primjerice u broju ili određenosti) i promjene u licu, vremenu i modalnosti u glagolskom konstituentu. (6) **Promjena strukture unutar glavne ili zavisne rečenice** u koju ubraja poredak rečeničnih dijelova, korištenje aktiva ili pasiva, svršenog ili nesvršenog, prijelaznog ili neprijelaznog glagola. (7) **Promjena rečenične strukture** (odnosi se na rečenicu u cjelini), odnosno promjene poput prijelaza iz glavne u zavisnu rečenicu i obrnuto, promjena vrste zavisne rečenice i sl. (8) **Promjene u koheziji** koje se očituju u uporabi elipse, referenci, zamjenica, ponavljanja ili različitih vrsta veznika. (9) **Promjene jezične razine** (fonološke, morfološke, sintaktičke i leksičke) u načinu na koji se izražava određena jedinica u izvornom, odnosno ciljnom tekstu. (10) **Promjena stilske figure** (kao što su paralelizam, ponavljanje, aliteracija ili stopa), pri čemu imamo nekoliko mogućnosti: (a) zamjena stilske figure u izvornom tekstu jednakom stilskom figurom u ciljnom tekstu, što zapravo znači da promjene nije ni bilo, (b) zamjena stilske figure u izvornom tekstu drugačijom stilskom figurom u ciljnom tekstu, usporedivom s

⁹ Ovakva podjela odgovara već spomenutom Neubertovom (1967, u Bassett, 2002) semiotičkom viđenju prevođenja iz kojeg proizlaze njegove tri hijerarhijski poredane komponente: sintaktička, semantička i pragmatička.

originalnom, (c) izostavljanje stilske figure u ciljnom tekstu, (d) korištenje stilske figure u ciljnom tekstu tamo gdje ona u izvornom tekstu ne postoji.

Semantičke strategije uključuju: (1) **sinonimiju**, tj. korištenje sinonima ili nepotpunih sinonima kako bi se, primjerice, izbjeglo ponavljanje iste riječi u ciljnom tekstu, (2) **antonimiju**, (3) **hiponimiju**. Tu možemo govoriti o tri potkategorije: (a) na mjestu hiperonima u izvornom tekstu koristimo hiponim u ciljnom (ono što Langeveld (1986) naziva konkretizacijom), (b) hiponim u izvornom tekstu zamjenjujemo hiperonimom u ciljnom (Langeveld (1986) to naziva generalizacijom), (c) umjesto hiponima u izvornom tekstu koristimo drugi hiponim (istog hiperonima) u ciljnom tekstu. Nadalje u grupi semantičkih strategija imamo (4) **antonimske parove**, odnosno parove riječi koji iz suprotnog kuta opisuju istu situaciju (autor napominje kako se to obično odnosi na glagole, kao u primjeru kupiti-prodati), (5) **promjene na razini apstraktnosti**, ukoliko prevoditelj odluči ciljni tekst učiniti konkretnijim ili apstraktnijim od izvornog, (6) **promjene u distribuciji**, odnosno u broju leksičkih jedinica potrebnih za istu semantičku komponentu. Tako možemo govoriti o proširivanju ili sužavanju ciljnog teksta. Tu su još i (7) **promjena u naglasku** ukoliko prevoditelj dio teksta odluči manje ili više naglasiti nego što je to slučaj u izvornom, (8) **parafraziranje**, tj. ignoriranje semantičkih elemenata na razini leksema kako bi se drugim riječima prenijelo pragmatičko značenje u ciljni tekst, (9) **promjene tropa** (primjerice metafora), pri čemu, kao i kod promjena stilskih figura, možemo izdvojiti četiri tipa. (a) U ciljnom tekstu koristimo jednaki trop kao i u izvornom (s tim da mogu biti leksičko-semantički identični, ali mogu biti i samo istovrsni, tj. povezani istim ili sličnim izvorom, ali ne i semantički posve jednaki, ili pak vrsta tropa može ostati ista, ali se tropi na leksičkoj razini razlikuju jer potječu iz različitog izvora). (b) U ciljnom tekstu koristimo drugačiji trop od onoga u izvornom tekstu, zadržavajući slikovitost izraza. (c) Ne koristimo trop u ciljnom tekstu tamo gdje on u izvornom tekstu postoji. (d) Koristimo trop u ciljnom tekstu tamo gdje on u izvornom tekstu ne postoji. Konačno, Chesterman ostavlja i posljednju kategoriju (10) za **ostale** semantičke izmjene, kamo smješta, primjerice, promjenu iz usmenog u vizualno značenje ili promjene prostornih deiktika (npr. *hier* umjesto *daar*).

Pragmatičke strategije Chesterman prvenstveno dovodi u vezu s izborom informacija u ciljnom tekstu baziranog na očekivanjima koje prevoditelj ima od potencijalnog čitatelja te koji tako djeluje na samu poruku. Te su strategije često rezultat pragmatičkih odluka koje prevoditelj donosi kako bi tekst što prikladnije preveo na ciljni jezik. Ovdje govorimo o (1) **kulturnom filtriranju/naturalizaciji/adaptaciji** kulturno specifičnih elemenata iz izvornog teksta koji se u ciljnom tekstu zamjenjuju kulturološkim ili funkcionalnim ekvivalentima u

ciljnom jeziku. Suprotan proces, pri kojem se ti elementi zadržavaju u ciljnom tekstu u svom izvornom obliku, nazivamo **egzotizacijom**. Zatim su tu (2) **promjene u razini eksplicitnosti**, pri čemu prevoditelj može ciljni tekst učiniti eksplicitnijim ili implicitnijim od izvornog, (3) **promjene u informaciji**, čime se označava dodavanje novih informacija u ciljni tekst koje su relevantne za čitatelje teksta na ciljnom jeziku, ali irelevantne za čitatelje teksta na izvornom jeziku ili pak izostavljanje informacija iz izvornog teksta koje prevoditelj smatra irelevantnima, (4) **interpersonalne promjene** koje utječu na stil teksta mijenjajući mu razinu formalnosti, mjeru u kojoj tekst izaziva emocije čitatelja, količinu stručnog vokabulara, tj. mijenjajući sve ono što utječe na odnos između teksta/autora i čitatelja. Nadalje su tu (5) **promjene jezičnog čina**, primjerice iz lokucijskog u ilokucijski, (6) **promjene u koherenciji** koje se odnose na logički poredak informacija u tekstu, (7) **djelomično prevođenje**, poput sažetog prevođenja, transkripcije i sl., (8) **promjene u vidljivosti autora/prevoditelja** u smislu fusnota, bilješki u zagradama ili dodanih komentara. U pragmatičke strategije spada i (9) **redaktura** loše napisanog izvornog teksta, pri čemu se podrazumijeva temeljito i drastično reorganiziranje i ponovno pisanje teksta. Na koncu, Chesterman ostavlja i posljednju kategoriju (10) za **ostale** pragmatičke strategije, poput fizičkog izgleda teksta, izbora dijalekta ili jezične varijante, itd.

2.3. Književno prevođenje, problemi i prijevodne strategije

Landers (2001:93-95), baveći se isključivo temom književnog prevođenja, govori o trima strategijama pomoću kojih možemo razriješiti neke od problema koji se javljaju kod prevođenja „neprevodivih“ kulturoloških elemenata. Prvo su tu **fusnote**, za koje smatra da bi ih u književnom prijevodu bilo bolje izbjegavati jer narušavaju (iako samo nakratko) kontinuitet čitanja koji stvara u čitatelju iluziju sudjelovanja u događajima o kojima djelo govori¹⁰. Nadalje govori o **interpolaciji** informacija poznatih čitatelju na izvornom jeziku. Njih vidi kao bolje rješenje, osobito ako je riječ ili fraza objašnjenja dodana tako da je u ciljnom tekstu gotovo neprimjetno da se radi o elementu kojeg ne nalazimo u izvornom tekstu¹¹. Naposljetku je tu i mogućnost **izbacivanja**, ali ne onog dijela teksta koji se pokaže

¹⁰ Eco (2006) smatra slučajeve u kojima je prijevod nemoguć apsolutnim gubicima (prevođenje je za njega oblik pregovaranja u kojem na obje strane možemo govoriti o dobicima i gubicima), a krajnje sredstvo za kojim onda prevoditelj poseže je fusnota koja potvrđuje njegov poraz.

¹¹ Autor daje dobar primjer iz engleskog prijevoda romana Jorgea Amada *São Jorge dos Ilhéus*, u kojem se interpolacije (koje se odnose na objašnjenja pojmova brazilske religije *candomblé*) neprimjetno stapaju s ciljnim tekstom: „[The celebration] was in Olivença, on Pontal Island, home of Salu, the *pai-de-santo*, or priest, of the blacks' fetishistic religion brought from Africa... Rosa, Martin's lover, also came. She is an *aiô*, a priestess, and dances in the middle of the site“ (Landers, 2001:94).

kao problematičan (jer bi to značilo i djelovanje na izvorni tekst), već izbacivanje objašnjenja, kao, primjerice, prilikom prevođenja referenci na novčane iznose, koje u prijevodu mogu zvučati nespretno, ali i dati čitatelju netočnu sliku o stvarnoj vrijednosti nekog iznosa.

U književnom djelu jezik često prenosi i više od puke informacije. On prenosi i slike, emocije i asocijacije koje su mnogo neuhvatljivije od pukog opisa te moraju (barem približno) jednak učinak imati i u ciljnom tekstu (ili njegovim dijelovima), koji se stoga na referencijalnoj razini može razlikovati od izvornog. Langeveld (1986) tu ističe idiome, čije značenje ne možemo svesti na zbroj značenja njegovih sastavnica. Isto tako, problem mogu predstavljati i ustaljene poredbe i metafore u izvornom jeziku koje ne odgovaraju uvijek onima u ciljnom. Razlike postoje i u načinu na koji se izražavaju apelativne funkcije iskaza u jezicima, koji su „opremljeni“ čitavim nizom formulacija koje indirektno izražavaju npr. žaljenje, zamolbu, radost, razočaranje, ironiju i sl., a koje rijetko kad možemo doslovno prevesti, osobito zato što mogu zahtijevati i drugačije sintaktičke konstrukcije¹². Nadalje, neke riječi i sintagme izvornog teksta mogu nositi velik asocijativni naboj kojeg u ekvivalentima na ciljnom jeziku ne nalazimo. Katkad postoji mogućnost pronalaska alternative tom ekvivalentu, ali kada je to nemoguće, često se ciljni tekst (odnosno asocijacija) mora učiniti nešto eksplicitnijim i direktnijim (Langeveld, 1986).

Jedinstvenost književnog prevođenja upravo je u tome što mu cilj nije puko prenošenje nepromijenjenog sadržaja (tj. informacija u tekstu) iz izvornog u ciljni jezik. Upravo način na koji je taj sadržaj formuliran može biti jednako važan, pa čak i važniji od sadržaja koji se prenosi. Landers (2001:7) to zgodno ilustrira dajući analogiju vlaka: u tehničkom prijevodu nije bitno kojim redoslijedom su vagoni poredani, sve dok teret stigne na cilj netaknut. Međutim, u književnom prijevodu upravo poredak vagona, koji se odnosi na stil, može utjecati na veliku razliku između živopisnog i pitkog prijevoda s jedne te ukočenog i umjetnog s druge strane, u kojem izvorni tekst može biti gotovo lišen svoje umjetničke i estetske biti. Tako se približavamo problematici prevođenja stila, gdje će uloga „pregovaranja“ prevoditelja između izvornog i ciljnog teksta igrati ključnu ulogu u stvaranju prijevoda koji odgovara specifičnim stilskim značajkama književnog djela. Eco (2006:89) smatra kako to „pregovaranje nije uvijek raspravljanje koje podjednako raspoređuje gubitke i dobitke između strana u igri. Mogu smatrati zadovoljavajućim i neko pregovaranje u kojem sam suprotnoj strani popustio više nego ona meni, pa se ipak, uzevši u obzir moju početnu namjeru i znajući da sam krenuo u uvjetima znatnog zaostatka, smatrati jednako

¹² Prevedemo li tako engl. „*Why don't you come here?*“, sintaktički analognom njemačkom rečenicom „*Warum kommst du nicht hierher?*“, mijenjamo joj apelativnu funkciju iz molbe u zamjerku (Langeveld, 1986: 169).

zadovoljnim“. Kao što smo i u prethodnom poglavlju ovog rada spomenuli, komunikacija putem prevođenja nije uvijek idealna, ali zbog svoje otvorenosti, ništa od razmatranih mogućih poteškoća ne mora značiti i da je potpuno neostvariva.

4. KNJIŽEVNO PREVOĐENJE I STIL

Stil bismo najsažetije mogli definirati kao izbor. Pranjić (1968) kaže kako je stil ukupnost onih odabranih i korištenih izražajnih sredstava koja pruža jezik. Obično govorimo o pet funkcionalnih stilova (književno-umjetnički, publicistički, znanstveni, administrativni, razgovorni), a nas će prvenstveno zanimati književni stil, odnosno njegov prozni podstil. Za njega je karakteristična jezična kreativnost koja je kvalitativno drugačija od ostalih stilova te omogućava i odstupanje od niza normi zbog estetske i umjetničke vrijednosti teksta. U književnom tekstu prisutna je stilska dominanta, koju možemo promatrati na fonostilističkoj, morfostilističkoj, leksičkostilističkoj i drugim razinama, ali ju možemo tumačiti i šire, kao najznačajnije elemente stila nekog autora, umjetničkog pravca ili žanra (Katnić-Bakaršić, 1999).

Eco (2006:16) tvrdi da prevoditi znači „razumjeti unutarnji sustav nekog jezika i strukturu nekog teksta danog u tom jeziku, i stvoriti dvojnika tekstualnog sustava koji, s izvjesnom diskrecijom, može kod čitatelja proizvesti slične učinke, i na semantičkom i sintaktičkom, i na stilističkom, metričkom i fonosimboličkom planu, a isto tako emotivne učinke kojima je težio izvorni tekst“. Levý (2010) je još u začecima proučavanja prevođenja pragmatički definirao prevođenje kao proces donošenja odluka, tj. odabira između više alternativa koji je uvijek u konačnici određen kontekstom, a koji mogu ovisiti o jezičnom materijalu ili o subjektivnoj (svjesnoj ili nesvjesnoj) procjeni prevoditelja. Landers (2001) naglašava kako upravo u književnom prevođenju, za razliku od svih drugih vrsta, nailazimo na iznimno velik broj situacija s mnogostrukim alternativama te kako je uloga izbora u prijevodnom procesu definirajuća za konačni proizvod.

Mnogi stilističari (pa i oni koji se u analizama koriste lingvističkim metodama) oprezno pristupaju tezi koja kaže da bi lingvistika mogla pružiti objektivnu tehniku kojim bi se analizirao jezik književnosti. Bonačić (1999:180) se priklanja Widdowsonovom (1975) stavu o stilistici kao dijalogu između lingvistike i književne kritike, odnosno između čitatelja književnosti i lingvista-promatrača te napominje kako joj je cilj „razumijevanje i uvid, a ne puka objektivnost“, a ulogu intuicije postavlja na prvo mjesto, objašnjavajući kako „detaljna analiza provjerava ili potvrđuje intuiciju, ali je ne može nadomjestiti“. Suvremena stilistika polazi od razumijevanja funkcije jezika u književnom kontekstu, a tekst se ne opisuje u smislu podataka s obzirom na jezični sustav, nego kao diskurs u smislu „načina na koji jezični elementi funkcioniraju radi komunikacijskog učinka“ (Widdowson, 1975, u Bonačić, 1999:185).

Vratimo li se na problem dosezanja ekvivalencije u književnom prijevodu, zanimljiv uvid donosi Popović (1976, u Bassett, 2002), koji razlikuje četiri osnovna tipa prijevodne ekvivalencije: lingvističku (prevodimo li riječ po riječ), paradigmatsku (s ciljem ekvivalencije gramatičkih elemenata), stilističku (koja se očituje u težnji za dosezanjem jednakog specifičnog izražajnog identiteta uz zadržavanje nepromjenjivog značenja) te tekstualnu (koja teži ekvivalenciji sintagmatičke strukture). Kako bismo dosegli Popovićev izražajni identitet oko kojeg postavlja definiciju stilističke ekvivalencije, nije neočekivano da se u procesu prevođenja izgube mnogi osnovni jezični elementi izvorišnog teksta, međutim, kada se, prevodeći književni tekst, udaljimo od lingvističke ekvivalencije, postavlja se pitanje čime i u kojoj mjeri onda dosežemo ekvivalenciju između izvorišnog i ciljnog teksta? Popović to pojašnjava ukazujući na različite prijevode istog djela. Naime, prevoditelji će pronaći različite načine na koje će izvorišni tekst transformirati, međutim ono što im je zajedničko je takozvana *nepromjenjiva osnova* izvorišnog teksta, odnosno njegovi stabilni i konstantni semantički elementi. Popovičeva (1976, u Bonačić 1999:151) stilistička ekvivalencija tako traži funkcionalnu ekvivalenciju elemenata u izvornom i ciljnom tekstu „radi njihove izražajne istovjetnosti s „invarijantom“ jednakog značenja“. Bonačić (1999:151), međutim, naglašava kako bi za jednoznačno određenje stilističke ekvivalencije nekog književnog teksta trebalo biti nužno odlučiti se za jednu od svih od mogućih interpretacija, jer bi u suprotnom svaki prijevod bio savršeno stilistički ekvivalentan s onom značenjskom (in)varijantom koja proizlazi iz svake pojedine analize, te zaključuje kako se ekvivalencija „jedino ostvaruje unutar pojedinog diskursa, teoretičareva, analitičareva, prevoditeljeva, i ne određuje se u odnosu prema nekoj nepromjenljivoj vrijednosti“.

Prevoditelj, iako djeluje kao ključni sudionik u ovom komunikacijskom procesu, nije onaj koji tekstu na ciljnom jeziku definira stil. On ga nastoji reproducirati, a stil prijevoda u svakom slučaju određuje stil izvornog teksta (Verstegen, 2010). Landers (2001) tvrdi kako je prevoditeljev stil u teoriji oksimoron, budući da ga u idealnom slučaju prevoditelj nastoji ne imati, već se pokušava izgubiti u stilu autora izvornog teksta. Međutim, u praksi to može izgledati ponešto drugačije jer svaki prevoditelj ima vlastiti idiolekt i karakterističan način izražavanja, tj. stil, koji će svjesno ili nesvjesno primijeniti u procesu prevođenja, no to ne znači da taj svoj stil smije pretpostavljati originalu niti da ga smije „poboljšavati“¹³.

Autor izvornog teksta predstavlja pošiljatelja poruke u prijevodnom procesu, u kojem prevoditelj ima ulogu interpretacije izvornog i proizvodnje ciljnog teksta. Komunikacijskoj

¹³ Autor tako kaže kako „Flaubert and Camus, in the hands of the same translator, should retain their individual styles and idiosyncrasies“ (Landers, 2001: 91).

kompetenciji samog prevoditelja valja pridodati još jedan važan aspekt kojem se možda ne pridaje toliki svjesni značaj prilikom prijevodnog čina usredotočenog na tekst na ciljnom jeziku, a koji uvelike utječe na značajke izvornog teksta, a to je razina komunikacijske kompetencije samog autora izbornog teksta. Autor (osim ukoliko se radi o usmenom prevođenju) ne vrši direktan utjecaj na sam prijevodni čin i, premda nije nemoguće, može biti teško proniknuti u njegove namjere, očekivanja, procjene funkcije ili percepciju učinka komunikacijskog čina koji od njega polazi. Isto tako, sam autor nerijetko ih je nesvjestan. Prevoditelju (književnog djela osobito) tu ne preostaje drugo doli uzeti u obzir vlastito razumijevanje i svijest o autorovim komunikacijskim namjerama, osobinama stila, eksplicitnim primjedbama samog autora ili urednika. Ipak, najvjerodostojniji izvor informacija prevoditelju je u konačnici sam izvorni tekst u kojem svjesno ili spontano iščitava i identificira osobine autorova stila. Tu možda najviše dolazi do izražaja uloga prevoditelja kao nekoga tko je na prvom mjestu čitatelj i čiji prijevod može uvelike odražavati prevoditeljevu vlastitu kreativnu interpretaciju izvornog teksta. Taj neizravni utjecaj autora često utječe na prevoditelja na način da je sklon utjecati se rješenjima istog učinka tako što će, primjerice, birati dosljedno ekvivalente u ciljnom jeziku koji afirmiraju poznate osobine stila izvornog autora, poput dugih rečenica, uporabe neologizama, slenga i dr., ne trudeći ih se neutralizirati kako bi zadržao učinak kojeg te osobine izazivaju u izvornom tekstu i u prijevodu na ciljni jezik (Antunović, 2002).

U nastavku ćemo se baviti upravo značajkama stila autora djela čije smo dijelove preveli kako bi nam poslužili za analizu korištenih prijevodnih strategija. Prvo ćemo nešto reći o stilu Louisa Couperusa, odnosno njegova romana *De stille kracht* (1900), a zatim o Willemu Frederiku Hermansu i njegovom kapitalnom psihološkom romanu *De donkere kamer van Damokles* (1958).

4.1. Louis Couperus

Premda je Couperus poznat kao izvanredan stilist, Lodewijk van Deyssel, najveći Couperusov rival, bio je osobito kritičan prema njegovom stilu pa primjerice jezik romana *Langs lijnen van geleidelijkheid* i *De stille kracht* opisao kao: „laffe en wee geparfumeerde Couperuslikeur¹⁴“ (Reynders, 1972:60, u Janssens, 1992:154). Van Deyssel je bio od onih koji nisu imali strpljenja za autore koji pišu opširno, a uz to mnogo toga ponavljaju pa je za

¹⁴ „beživotni i zagušljivi Couperusov liker“

Couperusov jezik tvrdio kako odviše podsjeća na kakvu arabesku (Reynders, 1968:491, u Janssens, 1992:155).

Louis Couperus (1863. – 1923.) rođen je u Den Haagu, u obitelji čiji su brojni članovi bili na istaknutim pozicijama u Nizozemskoj Indiji. Tako je, poput mnogih stanovnika Den Haaga na prijelazu stoljeća, bio usko vezan uz kolonije. Šest je godina svog djetinjstva proveo u Bataviji, a 1899. godine vratio se u posjet sestri te bio u doticaju s tamošnjom vladajućom kolonijalnom klasom. Roman *De stille kracht* izašao je 1900., a govori o suprotnostima Istoka i Zapada kroz priču o Ottu van Oudijcku, visokom nizozemskom kolonijalnom činovniku koji se bori s „tihom snagom“ koja mu se suprotstavlja. Ta snaga je misteriozna javanska kultura i sveprisutno nezadovoljstvo lokalnog stanovništva nizozemskom vladavinom. Otto se naposljetku, nakon mnogih misterioznih (katkada i okultnih) i nemilih događaja, povlači iz kolonijalnog života i priznaje kako ga je tiha snaga pobijedila. Već je po izlasku *De stille kracht* bila tražena knjiga te se danas često, uz Mulischevog *Maxa Havelaara*, svrstava u sam vrh nizozemskih kolonijalnih romana (Bruggeman, 2012).

Van den Toorn (1958) tvrdi kako stil nekog autora teško možemo opisati i cijiniti ukoliko ga ne usporedimo s njegovim materinjim jezikom te jezikom vremena u kojem je živio. Ako se radi o djelima koja spadaju u neku dalju prošlost i i čiji jezik već i bez puno zadiranja u detalje doživljavamo kao arhaičan, to može biti osobito težak zadatak. Međutim, *De stille kracht* vodi nas tek nešto više od stotinu godina u prošlost, a jezik s prijelaza stoljeća još je sasvim razumljiv i nije ga u potpunosti obojao utjecaj grupe *de Tachtigers*, poznate po individualnosti i kićenosti izraza. Međutim, to ne znači da se suzdržavao od prilično **neuobičajenih formacija riječi** te **specifičnih izvedenica**, poput *bloedarmoedig* (*krvavo siromašan*) ili *woordewisselde* (*onaj koji miješa riječi*), zadržavajući sklonost kićenom izrazu, ali ne ulazi u ekstreme poput nekih drugih pripadnika tog književnog pokreta.

Kao možda i najistaknutiju značajku Couperusovog stila, van den Toorn (1958) izdvaja **inverzije**, najjasnije vidljive u pozicioniranju objekta u rečenici (iako ih primjenjuje i na druge dijelove rečenice), a na koje ne nailazimo u sintaksi s početka 20. st. Pronaći ćemo tako rečenice poput.: ‘En al zou ik (S) nu eens schrijven (V) een boek (O), waarvan de held een modern auteur was...’, umjesto ‘En al zou ik (S) nu eens een boek (O) schrijven (V)...’¹⁵, odnosno SVO umjesto uobičajene nizozemske SOV konstrukcije. Van den Toorn zapaža kako je promjena fiksnom mjestu objekta ono što mu daje poseban naglasak.

¹⁵ Ovaj i primjeri koji slijede preuzeti su iz: van den Toorn (1958).

Pripadnici grupe *de Tachtigers* osobito su voljeli takve naglašavajuće konstrukcije pa ih nalazimo u mnogim djelima iz tog razdoblja. Međutim, esteticistička crta *de Tachtigersa* nije jedino što po van den Toornovom mišljenju objašnjava izobilje inverzija kod Couperusa. Iako se u književnoj kritici govorilo o mogućem utjecaju francuskog, smatra kako je uzroke inverzijama moguće tražiti u utjecaju indijskog nizozemskog. U toj varijanti nizozemskog je SVO konstrukcija sasvim uobičajena. Van den Toorn napominje kako je Couperus svoje izvrsno poznavanje tog indijskog nizozemskog pokazao u govoru svojih likova koji od tamo potječu. Čitavi njegovi romani obojani su tim indijskim jezičnim utjecajem, dakle ne samo na razini leksika (jer koristi se brojnim posuđenicama), već i sintakse. Tako nerijetko nailazimo na tipično **indijske konstrukcije** poput 'zo vreemd, die Hollanders', u kojem je izostavljen očekivani veznik *dat* ili *als* te u kojima subjekt, na kojeg se odnosi ta nedovršena usporedba, stoji na drugom mjestu umjesto na početku (umjesto 'die Hollanders zijn zo vreemd als/dat...').

Ono što je često posljedica inverzija kod Couperusa su **izolirani** pridjevi, prilozi, čak i dulji dijelovi rečenice, što usporava ritam teksta. 'de zon, hoger stijgende, ontgloeide uit haar waas van maagdelijkheid'. Međutim, poneki primjeri takvog izoliranja su upravo s namjerom u rečenici, jer ih Couperus odvaja zarezima premda se nalaze na sintaktički očekivanoj i uobičajenoj poziciji: 'Zij lag, dood, onder het rijke kleed'.

Još nešto karakteristično za Couperusa je obilno korištenje **interpunkcije**, što nesumnjivo utječe na usporavanje čitanja, a što van den Toorn smatra paradoksalnim s obzirom na nerijetko korištenje „ubrzavajućeg“ asindentona i eliptičnih rečenica ('De jonge souverain zat daar, gebroken, aan zijn schrijftafel, bezaaid, met papieren. Maar hij schreef niet, hij werkte niet: hij steunde het hoofd in beide handen.').

Kod usporedbi, gotovo nikada ne koristi *alsof*, već **als**, što opet neizbježno vodi u inverziju ('zij maakte een vaag gebaar met de hand, als een onzekere arabesk, als wist zij niet wat, hoe, als kwam het er niet op aan, waaraan zij dacht', umjesto 'alsof zij wist niet'). Uz to, često koristi i nepotpune usporedbe, tipa 'Er hing (Ø) als een nevel in', iako bi potpuna usporedba bila: 'Er hing een atmosfeer als een nevel in'.

Elipsu, asindeton, izolaciju, izobilje interpunkcijskih znakova, često otvorenu intonaciju (s točkicama na kraju rečenice) inverzije i mnoštvo umetnutih rečenica, van den Toorn izdvaja kao stilske elemente kojima Couperus gradi **napetost** u rečenici. Čak i u kraćim rečenicama napetost pojačava inverzijama ili interpunkcijom. Van den Toorn objašnjava to neobično **dramatičnim** tonom koji vlada Couperusovim djelima, koja čak imaju, zapaža autor, sličnosti s didaskalijama ('December in Londen, een koude mist. Een wit waas om

White-Rose, in de achterkamer een groot vuur.'). Dramatičnost i dinamičnost izraza postizao je i originalnim glagolima izvedenim iz priloga, kao što su *snelleren* (od *snel* – brzo) ili *zich verfurieën* (od *furieus* – bijesno), a osobito neobičnim glagolskim imenicama, poput *wachting* (od *wachten* – čekati), *peinzing* (od *peinzen* – razmišljati), *sterving* (od *sterven* – umrijeti), *gevoeling* (od *voelen* – osjećati), *luistering* (od *luisteren* – slušati) ili *zeuring* (od *zeuren* – zanovijetati), koje su mu, tvrdi van den Toorn, možda nesvejsno zvučale **dinamičnije** od statičnog poimeničenog infinitiva kao što je *het wachten* (čekanje).

Janssens (1992) u Couperusovoj sintaksi ističe ponajprije dužinu rečenica, u kojima često zamjećujemo paralelizam, simetriju, ponavljanje, antitezu, nabranje, hendijadu, tautologiju i sl., a koje širi uporabom brojnih epiteta te participnih konstrukcija, što rezultira zamršenim nizom zavisnih rečenica. Čak i onda kada ne koristi zavisne rečenice, stvara sintaktički guste rečenice koje mogu otežati čitanje, a odaju impresionistički stil. Često koristi malo predikata koji su pak obilno popraćeni dodacima te su mu rečenice često zbog toga rascjepkane čitavim nizom interpunkcijskih znakova, koji nam daju osjećaj za rečenični ritam i naglaske koje stavlja na određeni dio u rečenici. Takvo ritmično gibanje rečenica može upućivati na određenu atmosferu koju tekst u čitatelju treba pobuditi, a zna se dogoditi da ga potiče i uporaba aliteracija ili čak pjesničkih stopa.

Za Couperusovo često korištenje inverzije Janssens (1992) tvrdi da je u mnogo slučajeva uzrokovano upravo promjenom naglasaka u rečenici. Iako smatra kako je moguće da se radi i o galicizmu ili pak o utjecaju indijskog nizozemskog, daje nam još jedno moguće objašnjenje: naime, Couperus pomiče dijelove rečenice tako da oni dolaze bliže onim elementima s kojima tvore sintaktičku cjelinu, što rezultira inverzijom u uobičajenom poretku riječi u nizozemskom, i čime, pomalo paradoksalno s obzirom na ranije spomenutu gustoću i neprohodnost rečenica i naoko kompliciranu sintaksu, stvara upravo jednostavnije konstrukcije u kojima se zadržava poredak riječi u rečenici karakterističan za glavne rečenice u nizozemskom jeziku¹⁶. Primjerice, subjekt i predikat stoje što bliže ('dat – duizenden (S) waren (P) - zonder dak'¹⁷), također i dijelovi odvojivih glagola ('dan weer – gloeïend op – zijn vreemde ogen'), konstrukcija modalnih glagola s infinitivom ostaje često spojena ('En de Verleider – scheen te zijn – de zoon van dei nacht'), ne odvaja povratne glagole ('die – zich aanmatigde – zijn naam'), isto tako ni negaciju od glagola ('hij – opende niet – de lippen') itd. Nizozemska sintaksa traži predikat na kraju rečenice, ali Couperus često to izbjegava i

¹⁶ Takvim korištenjem inverzije u zavisnim rečenicama javlja se poredak riječi kakvog obično traži glavna rečenica u nizozemskom pa čitatelju izvornog teksta Couperusov jezik može djelovati neobično, ali i pretjerano ili pretenciozno.

¹⁷ Ovaj i primjeri koji slijede u poglavlju 4.1. preuzeti su iz: Janssens (1992).

predikat pomiče bliže subjektu kako bi antecedent za sljedeću atributnu rečenicu dobio na kraju one glavne ('het deed hem goed te ontmoeten een verstoteling, die hem één ogenblik die hoog tronende vaderfiguur vuil gooide' umjesto konstrukcije 'het deed hem goed een verstoteling te ontmoeten') te dobio mogućnost dodavanja novih zavisnih rečenica i njihovog širenja. Katkada su te inverzije vođene stilističko-ritmičkim odrednicama rečenice ('Hij had zijn vrouw lief en hij had lief zijn kinderen').

Janssens (1992) smatra kako tako specifičan način pisanja nije korišten kako bi pobudio uzbuđenost ili određeni nemir u čitatelju, već u njemu vidi sklonost ornamentu u izrazu koja se može pronaći u oblicima komunikacije i ponašanja haške buržoazije na prijelazu stoljeća, sa svom njenom profinjenošću i finim manirima. Takve finese, afektacije i stilska dotjeranost vidljivi su i u tvorbi riječi kod Couperusa, gdje često prevladava određena redundancija, kao što i u rečenicama, kako smo prethodno pokazali, pronalazimo čitave rijeke struktura.

4.2. Willem Frederik Hermans

Za razliku od Couperusa, čiji je stil i do danas zanimljiv kritičarima i stilistima, Hermansov jezik izaziva puno manje divljenja i oduševljenja, premda se smatra jednim od ponajboljih nizozemskih autora 20. st.. Hermansov stil je sušta suprotnost Couperusovom impresionističkom izrazu, on je bezvremenski, izravan i jasan. Sam je Hermans bio prilično oštar u osudi jezičnih vratolomije kakve je njegovala grupa *de Tachtigers*, a čije značajke pronalazimo i kod Couperusa: „Helaas is de dwaling dat de Nederlandse taal voortdurend opnieuw geschapen moet worden en dat daarin de kern van hoge literatuur is gelegen, volstrekt niet uitgeroeid“¹⁸ (Hermans, 1985, u Balk-Smit Duyzentkunst, 1985:38).

Willem Frederik Hermans (1921. – 1995.), pisac, esejist i polemičar, studirao je fizičku geografiju na Gemeentelijke Universiteit u Amsterdamu. Upravo mu je roman *De donkere kamer van Damokles* (1958) donio slavu u Nizozemskoj. Radi se o možda i najpoznatijem nizozemskom romanu o drugom svjetskom ratu, koji zadire u teme krivnje i nevinosti, istine i obmane, a u kojem glavni lik Henri Osewoudt susreće izvjesnog Dorbecka koji mu postaje nešto poput alter-ega i za kojeg Henri tijekom rata obavlja niz različitih poslova. Kada krajem rata postane jasno da je Dorbeck bio kolaborator, umjesto njega zatvaraju Osewoudta, a kako Dorbecka nije moguće pronaći, do kraja romana ostaje nejasno

¹⁸ „Još uvijek, nažalost, nije iščezla zablude da nizozemski jezik uvijek iznova moramo izmišljati i da je u tome bit visoke književnosti.“

je li ikada i postojao. *De donkere kamer van Damokles* istovremeno je i napeti roman o drugom svjetskom ratu i psihološki roman o dvojnicima i identitetu i roman ideje o nemogućnosti razumijevanja svijeta¹⁹.

Hermans registrira gotovo poslovno, rezervirano i s hladnom preciznošću. Liričnost izraza kod njega izostaje, a ono što ostaje je uređeno, epsko pripovijedanje u kontroliranim gramatički ispravnim i gotovo službenim rečenicama. Hermansovi junaci ne prolaze kraj kuća, već kraj vila. Ne postaju sve uplašeniji, već im se strah uvećava, kao da ga je moguće objektivno izmjeriti. (Balk-Smit Duyzentkunst, 1985). Tako je i jezik romana *De donkere kamer van Damokles* objektivn, služben, precizan i direktan, čime katkada evocira i scenaristički stil. U sljedećem primjeru²⁰ tako imamo nekoliko rečenica koje se sastoje od samo jedne riječi, a ostatak teksta nalikuje preciznom opisu scene u kojoj junak romana iz tramvaja ugleda trgovinu:

(1) Voorschoten. De tram verminderde zijn snelheid en reed de straat binnen waar hij woonde. Zijn hand hield hij nu bijna helemaal voor zijn gezicht, maar zijn ogen boorden zich tussen zijn vingers door naar buiten. Sigarenmagazijn Eureka. Zijn hoofd draaide mee toen hij de winkel zag. Geen Duitse auto voor de deur, geen oploop. Niemand. Het gordijn voor de winkel deur was geheel neergelaten, maar het rolgordijn voor de étalage zelf, aan een kant los, hing schuin naar beneden als een opengevallen waaier. Zo hangen gordijnen naar beneden in huizen die door de bewoners in allerijl verlaten zijn [...].

Ni u opisima zgrada i pejzaža nema mjesta liričnosti, sve je predstavljeno s dozom hladne dokumentarističke objektivnosti:

(2) Een emplacement van gebarsten beton helde naar de oever van het kanaal. Vlak langs het water was prikkeldraad gespannen. Aan de overkant van de vaart lag de aardappelmeelfabriek, ernaast een enorme berg van wit, rottend eiwitschuim, zo giftig dat het niet in het kanaal mocht worden geloosd. Zwarte wolken lagen over het bijna dorre vlakke land. Er viel een matige regen, het stenen terras stond vol plassen. Osewoudt kreeg opnieuw een hoestbui en bleef stilstaan. Zijn benauwde ogen dwaalden over de omgeving.

Gotovo sve dijaloge čitamo u upravnom govoru, što pojačava dojam stvarnosti u romanu, a unutarnji monolozi Hermansovih junaka koji nam približavaju njihova unutarnja stanja često se neprimjetno stapaju s nepristranim činjeničnim zapažanjima autora.

Hij probeerde zich naar de auto toe te wringen. Hij durfde haar naam niet te roepen, omdat alle mensen niets anders dan 'Hoera' en 'sigaret' riepen. Maar zij moest hem helpen, zij zou misschien iets voor hem kunnen doen. Misschien zou zij tegen de soldaten zeggen dat zij hem moesten laten meerijden. Was hij eenmaal in deze auto geklommen, dan zou hij kunnen informeren waar hij auto's kon vinden die de kant van België opgingen.²¹

¹⁹ <http://www.literatuurgeschiedenis.nl/lg/20ste/tekst/lg20055.html> (W.F. Hermans, *De donkere kamer van Damokles*, 1958)

²⁰ Primjeri (1) i (2) preuzeti su iz: Janssen (1983).

²¹ Ovaj i primjeri koji slijede preuzeti su iz Balk-Smit Duyzentkunst (1985).

'Zij moest hem helpen' primjer je tog slobodnog neupravnog govora, u kojem nemamo rečenice poput indirektnog: 'Hij wenste dat zij hem zou helpen.' Ili direktnog: 'Zij moet me helpen'. Često se uporabom tog sredstva riječi lika i riječi autora gramatički isprepliću pa govorimo i o narativnoj figuri mijenjanja točke gledišta (Katnić-Bakaršić, 1999:116). Nadalje, ni za snove likova u romanu ne znamo da su snovi, već imamo osjećaj da se radi o stvarnom događaju, sve dok se nakon toga ne razjasni da se radilo samo o snu (tek iz podcrtane rečenice 'Kada se probudio, više nije mogao zaspati' saznajemo da je sve prethodno navedeno bio san):

Daarna lag hij weer in hetzelfde bed in het huis van zijn grootmoeder, in dezelfde kamer, die hij kende zonder er ooit te zijn geweest. Hij moest zijn arm uitstrekken naast zijn bed, om te bewijzen dat het kastje er in werkelijkheid niet stond en dat hij niet bij zijn grootmoeder was. Hij had geen slaap meer, toen hij werd gewekt. Zijn tanden klemde hij op elkaar of hij door een koude rivier moest waden. Hij trok zijn broek aan, stak een sigaret op en liep naar het waslokaal.

Hermans se ne koristi participnim konstrukcijama, tekst dijeli u uređene odlomke i rečenice formira jasno i logično, te takvim ritmom postiže isprepletenost budnog stanja, polusna i sna. Dakle, gramatički oblici kojima se koristi u tom slobodnom neupravnom govoru ne dolaze direktno od njegovih likova, on koristi treće lice i prošlo vrijeme te tako potvrđuje prisutnost pripovjedača, ali uz elemente koji naglašavaju perspektivu likova, poput 'zijn verwachting' (njegovo očekivanje) ili 'zijn aanname' (njegovo shvaćanje), riječi poput 'misschien' (možda), 'natuurlijk' (naravno) i slično, kojima pripovjedač, ne gubeći svoju poziciju, nakratko sjeda na mjesto protagonista (Balk-Smit Duyzentkunst, 1985).

De donkere kamer van Damokles je objektivni opis sudbine Henrija Osewoudta. Sve se događa u njegovoj prisutnosti, svemu je on svjedok, on je jedini glavni lik, pa ta stilska značajka dolazi još više do izražaja te Hermans kao autor i Osewoudt kao glavni lik kao da postaju jedna osoba: 'Nu niet gaan hollen. Waarom doet hij zo gek? Osewoudt maakte lange stappen. Het was duidelijk dat Moorlag hem niet ontluchtte, integendeel, hij liet zich zonder moeite inhalen, maar zelfs toen hij Osewoudt's stappen achter zich horen moest, bleef hij niet staan' ('Nemoj sada bježati. Zašto se ponaša tako čudno? Osewoudt je brzo koračao. Bilo je jasno da mu Moorlag nije umaknuo, upravo suprotno, pustio je da ga lako dostigne, ali čak i kada je zasigurno čuo Osewoudtove korake iza sebe, nije se zaustavljao.').

Slobodni neupravni govor u kojem se miješaju perspektive likova i pripovjedača, a u kojima je svakako ovaj potonji percipiran kao siguran i objektivni, pokazuju nam Hermansovu pripovjedačku hijerarhiju u kojoj je na prvom mjestu objektivna stvarnost bez uplitanja subjektivnosti. I Osewoudtov karakter i govor odražava tu sveprisutnu težnju k preciznosti i realnosti, međutim, premda čitatelj dobiva dojam kao da vlada svim činjenicama,

zbog upliva u slobodni neupravni govor se, pomalo paradoksalno, može izgubiti u subjektivnom doživljaju Osewoudta²².

Uz slobodni neupravni govor, jedna od istaknutih značajki Hermansovog stila je i njegova znanstvenost. U Hermansovim djelima iznimno rijetko događa se bilo što natprirodno. Sve o čemu piše pokorava se zakonima prirode i materijalnog svijeta. Geografski podaci i svi materijalni opisi savršeno su precizni. Ono čime se dodatno potiče dokumentaristička sugestivnost djela su i precizni opisi situacija u stvarnom svijetu, izvan svijeta romana. „En als iets de stijl van Willem Frederik Hermans bepaalt, dan is het de daarin uitgedrukte grondige kennis van zaken, de kalme geroutineerde aanduiding van ieder materiëel gegeven, technisch verantwoord, nauwkeurig tot op de millimeter“²³ (Balk-Smit Duyzentkunst, 1985:37). Kod Hermansa se tako mogu pronaći i značajke znanstvenog stila, na koji u književnosti rijetko nailazimo, kao što u sljedećem primjeru imamo precizan opis materijala od kojih je sačinjena odjeća policajke: 'De politievrouw daarentegen was van top tot teen gehuld in perlon, enkalon, nylon, orlon. En toch konden al deze polyamiden niet verhinderen dat er een vermoeden van geheime dubbelgecodeerde boodschappen om haar hangen bleef...'. Takvo znanstveno vladanje rječnikom specifičnim za najrazličitija područja književna utječe na to da stvarnost u njegovim djelima djeluje katkada realnije i od same zbilje (Balk-Smit Duyzentkunst, 1985).

Kod Hermansa možemo katkada naići i na ironičan ton, primjerice kada kaže: 'Kilo's en kilo's papier zijn er in jouw zaak verwerkt. En dat in een tijd waarin er zo'n gebrek aan papier is' ('Kod vas se kilogrami i kilogrami papira koriste baš u vrijeme nestašice papira') ili 'nergens ter wereld komt zoveel aan het licht als in een donkere kamer!' ('nigdje na svijetu nije toliko toga izašlo na vidjelo kao u mračnoj komori!')²⁴. U konačnici, kroz čitavi roman osjeća se Hermansov ironični odmak prema njegovim junacima i njihovim sudbinama. Tako će Osewoudt otrovati SS-ovog oficira Ebernüsa upravo u trenutku kada ovaj želi dezertirati.

²² Sâam Hermans će to mijenjanje točke gledišta u svojim romanima nazvati distanciranom ich-formom: „Nu heb je boeken die in de derde persoon geschreven zijn, die eigenlijk toch min of meer in de eerste persoon zijn geschreven, want de hoofdpersoon treedt wel op in de derde persoon, maar de aandacht van de auteur en dus van de lezer is uitsluitend op die ene persoon, die in de derde persoon geschreven wordt gecentraliseerd. Er worden geen omstandigheden, geen gebeurtenissen beschreven, waarbij de hoofdpersoon niet aanwezig is. [...] het is eigenlijk een ik-vorm die op een afstand geplaatst wordt [etc.]“ (van der Woude, 1962, u Janssen, 1983:72). („Postoje knjige napisane u trećem licu koje su zapravo ipak manje ili više napisane u prvom licu, jer je u njima glavni junak predstavljen u trećem licu, ali je pažnja autora, odnosno čitatelja, usmjerena isključivo na taj jedan centralni lik na kojeg se fokusira radnja. Nijedna okolnost, nijedan događaj ne opisuje se bez prisutnosti glavnog junaka. [...] to je zapravo ich.-forma s odmakom“.)

²³ „Ako nešto određuje Hermansov stil, onda je to temeljito poznavanje materije, mirno i rutinsko opisivanje svakog materijalnog podatka, tehnički odgovorno i precizno u milimetar“.

²⁴ Primjeri ironije kod Hermansa preuzeti su iz: Janssen (1983).

Ratni vrtlog tako je Hermansu u ovom, kao i u nekolicini njegovih drugih romana, poslužio kao pozornica za sadistički i kaotični svijet kojeg nam gotovo dokumentaristički opisuje.

5. PRIJEVODI

5.1. *Louis Couperus: De stille kracht (str. 5-11)*

(1) Puni je mjesec imao tragičan predznak te večeri. Pojavio se rano, još u zadnji tračak dana, kao ogromna, krvavo crvena kugla te se, izgarajući poput sunca u zalasku nisko iza stabala indijske datulje u ulici Lange Laan, dizao na tamnom nebu polako svlačeći tu tragičnu nijansu. Sve je, poput vela, prekrivala mrtvačka tišina te se činilo kao da, nakon duge (5) popodnevnice sieste, noćni odmor započinje bez promjene u životnom ritmu. Nad gradom, čije su vile s bijelim stupovima ležale skrivene u drvoredima i vrtovima, nadvio se u teškom noćnom zraku bez vjetera potmulu muk, kao da je troma noć bila iscrpljena od vrelog dana istočnog monsuna. Kuće, iz kojih se nije čulo ni glasa, tonule su sa svojim redovima velikih bijelih posuda za cvijeće u mrtvu tišinu među lišćem svojih vrtova. Tu i tamo gorjela je već (10) pokoja lampa. Odjednom je zalajao pas, na što je drugi odgovorio, kidajući muklu tišinu u duge, grube krpe. Ljuta pseća grla zvučala su promuklo, zadihano, resko i neprijateljski; a zatim su i ona odjednom utihnula.

Na kraju ulice Lange Laan, duboko u imanju, ležala je Rezidencija. Niski i živopisni u tami indijskih smokvi, izdizali su se jedan iza drugoga u cik-cak liniji popločani krovovi nad (15) svakom galerijom i nad svakom sobom na tamnoj pozadini vrta, čineći tako dugačku nepravilnu siluetu. No s prednje strane su se, visoki i monumentalni, uzdizali bijeli stupovi na galeriji i trijemu, pružajući tako široko postavljeni prostranu dobrodošlicu i čineći široki ulaz impresivnim poput vrata palače. Kroz otvorena vrata nazirala se dugačka centralna galerija koju je obasjavalo jedno jedino svjetlo.

(20) Sluga je palio svjetiljke uz kuću. Polukrugovi velikih bijelih posuda s ružama i krizantemama, palmama i kalama, pred kućom su široko zavijali na obje strane. Prostrana šljunčana staza služila je kao prilaz trijemu s bijelim stupovima; a iza nje se pružao široki, suhi travnjak okružen posudama s cvijećem, usred kojega je, na popločanom postolju, stajala monumentalna vaza s visokom lepezastom palmom. Jedino svježe zelenilo bilo je u (25) vijugavom jezeru, na kojem je plutalo ogromno lišće viktorije regije, zbijeno poput zelenih pladnjeva za čaj uz poneki jarki cvijet nalik lotosu. Staza je zavijala duž jezera; a na pošljunčenom krugu stajao je visoki stijeg sa zastavom koja je već bila spuštena, kao i svaki dan u šest. Jednostavna ograda odvajala je imanje od ulice Lange Laan.

Ogromno imanje bilo je tiho. Nakon što ih je sluga za njih zadužen polako i

(30) marljivo upalio, gorjela je jedna lampa u lusteru nad verandom i jedno prigušeno svjetlo unutra, poput dviju noćnih svjetiljki u palači iz dječjih snova, sa stupovima i krovovima koji su nestajali u daljini. Na stubama pred uredom sjedilo je i potišno razgovaralo nekoliko sluga u tamnim uniformama. Jedan od njih je nakon nekog vremena ustao i mirnim, opuštenim korakom odšetao do brončane ure koja je stajala visoko uz kuću za poslugu, na samom rubu (35) posjeda. Kada je, nakon stotinjak koraka, stigao, odzvonio je sedam sporih, odjekujućih udaraca. Klatno je oštro udaralo u zvono, a svaki se udarac produžio duboko odzvanjajući. Opet su zalajali psi. Sluga, dječjački vitak u plavoj platnenoj jakni i hlačama sa žutim prugama i porubom, mekana je koraka, polako i tiho, prešao stotinu koraka pridruživši se opet ostalima.

(40) Svjetlo je sada zasjalo u uredu i u sobi do njega te je pristizalo kroz venecijanske zastore. Rezident, visok i krupan čovjek u crnoj jakni i bijelim hlačama, prošao je sobom i pozvao: „Slugo!“ Glavni među njima, u svojoj platnenoj uniformi sa širokim žutim porubom, prišao je savinutih koljena i čučnuo.

„Pozovi gđicu Doddie.“

(45) „Gđica Doddie je izašla, Kandjeng!“ prošaptao je, prstiju spojenih u gesti štovanja.

„Kamo je otišla?“

„Nisam pitao, Kadjeng!“, odgovorio je, opravdavajući se uz istu gestu.

Rezident je kratko razmislio, a zatim rekao:

„Moja kapa. Moj štap.“

(50) Glavni sluga, još uvijek sav skupljen i savinutih koljena iz poštovanja, prozujao je sobom i čučajući mu pružio malu vojničku kapu i štap za šetnju.

Rezident je izašao. Glavni sluga požurio je za njim, noseći u ruci dugi, gorući fitilj, čijim je sjajnim vrhom mahao s jedne na drugu stranu kako bi rezidenta mogao prepoznati svatko tko prolazi u mraku. Rezident je polako prošao imanjem do ulice Lange Laan. Duž te (55) avenije indijske datulje i plamenog drva ležale su vile najvažnijih stanovnika grada. Bile su slabo osvijetljene, mrtvački tihe i naoko nenastanjene, s redovima bijelih posuda za cvijeće koje su svjetlucale u nejasnom sutonu.

Rezident je prvo prošao kuću tajnika, zatim, s druge strane, školu za djevojke, onda bilježnikovu kuću, hotel, poštu i kuću predsjednika suda. Na dnu Lange Laana stajala je (60) katolička crkva, a još dalje, s druge strane riječnog mosta, ležala je željeznička stanica. Uz nju je, jače osvijetljena od drugih zgrada, bila velika europska trgovina. Mjesec se popeo više, dobivši u usponu jasniju srebrnu nijansu, te je obasjavao bijeli most, bijelu trgovinu i bijelu

crkvu oko četvrtastog trga, otvorenog i bez stabala, s malim šiljastim gradskim satom u sredini.

(65) Rezident nije nikoga sreo, no, tu i tamo bi se, poput sjenke, pojavio koji Javanac iz tame, a sluga bi tada gorljivo mahao gorućim vrhom fitilja iza svog gospodara. Javanci su većinom znali što im je činiti; skutreni bi se sklonili uz rub ceste i prolazili savijenih koljena. No neki od tek pridošlih sa sela katkada ne bi ništa shvaćali, već bi prestrašeno prošli promatrajući slugu koji bi se razmahao fitiljem i usput ih iza leđa gospodara proklinjao kao (70) neotesance bez manira. Kada bi prilazila kakva kočija, opet bi mahao kroz tamu svojom plamenom zvijezdom dajući znak kočijašu koji bi ili stao i sišao s kola ili čučnuo u svojoj maloj kočiji i tako vozio dalje uz sam rub ceste.

Rezident je sumorno nastavljao dalje sigurnim hodom odlučnog šetača. Skrenuvši desno od malog trga, prolazio je pokraj protestantske crkve, nastavljajući ravno prema lijepoj (75) vili ukrašenoj vitkim, prilično ispravnim jonskim gipsanim stupovima i blještavo osvjetljenoj petrolejskim lusterima. Bio je to klub Concordia. Nekoliko slugu u jednostavnim bijelim jaknama sjedilo je na stubama. Europljanin u bijelom odijelu, konobar, prošao je galerijom. Ali za velikim stolom nije bilo nikoga; prostrane su stolice od trske uzaludno iščekujući širile ruke.

(80) Konobar se naklonio vidjevši rezidenta; a ovaj je, kratko dotaknuvši rub kape, prošao kraj kluba i skrenuo lijevo. Hodao je stazom duž malih mračnih posjeda s malim skrivenim kućama, opet skrenuo i prošetao ušćem rijeke, koje je izgledalo poput kanala. Čamac do čamca bio je privezan za obalu, a monotono pjevušenje madurskih mornara pristizalo je turobno preko vode iz koje se dizala izmaglica s mirisom ribe. Prošavši lučki (85) ured, rezident se uputio prema pristaništu koje je dijelom bilo istureno u more i na čijem se kraju mali svjetionik, kao minijaturni Eiffelov toranj, izdizao poput željeznog svijećnjaka sa svjetlom na vrhu. Zaustavivši se tamo, rezident je uzdahnuo. Odjednom se, pristizajući s pučine, digao sjeveroistočnjak, kao i svakog dana u taj sat. No, katkada bi se iznenada smirio, neočekivano, kao da mu je netko slomio krila; a uzburkano more bi se opet umirilo i njegove (90) bi namreškane pjenušave valove koji se bijele na mjesecini zamijenili dugi i glatki fosforasti valjci.

Žalobni i monotoni ritam turobne pjesme pristizao je preko mora, jedro se izdizalo u tami poput velike noćne ptice i ribarski je čamac s izdignutim pramcem, kao na kakvom starinskom brodu, uplovio u kanal. Posvuda je vladala melankolična predaja životu, (95) resignacija u svemu malom i opskurnom na zemlji ispod tog beskrajnog neba, u tim fosforastim morskim daljinama, prizivajući potisnuti misterij.

Visoki i krupni muškarac koji je široko razmaknutih nogu stajao tamo udišući lunjajuće nalete vjetra bio je umoran od posla, od sjedenja za pisaćim stolom, od proračuna vezanih za ukidanje duitena²⁵, tog važnog problema, za kojeg mu je osobnu odgovornost dao (100) guverner-general: taj visoki, krupni muškarac, praktičan, hladne glave, brz u odlučivanju kao iskusan vladar, možda i nije osjećao taj mračni misterij koji je plovio u noći indijskog grada, glavnog grada njegova okruga; ali osjećao je čežnju za nježnošću. Nejasno je osjećao čežnju za dječjim rukama oko svog vrata, za piskutavim glasićima oko sebe, čežnju za mladom ženom koja ga dočekuje sa smiješkom. Nije shvaćao tu sentimentalnost u svojim (105) mislima; nije imao naviku previše razmišljati o sebi; bio je prezaposlen, dani su mu bili odviše ispunjeni raznovrsnim brigama da bi se predao onome za što je znao da su njegovi trenuci slabosti: potisnutim hirovima mladosti. No, iako nije razmišljao, tom se raspoloženju nikako nije mogao othrvati; bilo je poput tereta na njegovim snažnim prsima, poput mučne nježnosti, poput sentimentalne neugode u obično iznimno praktičnom umu ovog visokog (110) službenika koji je volio svoj posao, svoj okrug za čije se interese borio, u kojem je njegova gotovo samostalna vladavina bila potpuno usklađena s njegovom autoritativnom naravi, i koji je svojim snažnim plućima običavao s jednakim žarom udisati živopisnu i raznoliku radnu atmosferu kao što je sada udisao prostrani morski vjetar. Te večeri je više no inače bio ispunjen čežnjom, žudnjom i nekom nostalgijom. (115) Osjećao se usamljenim, ne samo zbog izolacije koja gotovo uvijek okružuje vladajućeg, kojem se prilazi ili s formalnim smiješkom u razgovorima, ili kratko i službeno na poslovnim sastancima. Osjećao se usamljenim, iako je bio glava obitelji. Razmišljao je o svojoj velikoj kući, o svojoj ženi i djeci. I osjećao se usamljenim i kao da ga još jedino drži zanimanje za posao. Bio mu je sve u životu. Ispunjavao mu je svaki budni sat. Zaspao bi misleći o njemu; a (120) prva jutarnja misao bio bi mu neki od interesa okruga.

Umoran od brojki, u tom je trenutku, udišući vjetar, udahnuo zajedno s hladnoćom mora i njegovu melankoliju, tu misterioznu melankoliju indijskih mora, zanosnu melankoliju javanskih mora koja dolijeće izdaleka, fijučući na tajanstvenim krilima. Ali njemu nije bilo u prirodi prepustiti se misteriju. On ga je nijekao. On nije postojao: to su bili samo more i (125) hladan vjetar. To je bila samo izmaglica nad morem, u kojoj su se miješali mirisi riba i cvijeća i algi, izmaglica koju je otpuhivao hladni vjetar. Postojao je samo trenutak disanja; vjerovao je kako je ta tajnovita tuga kojoj se nije mogao othrvati i koja se ušuljala u njegovo

²⁵ Kovanica koja se koristila u Nizozemskoj Indiji do 1854.

osjetljivo raspoloženje te večeri, povezana s njegovim obiteljskim krugom; htio je osjećati veću povezanost tog kruga koji uže prijanja uz njega kao oca i muža. Ako je postojao bilo (130) kakav povod za melankoliju, to je bio taj. Nije to bilo ni more ni daleko nebo. Odbijao je prepustiti se bilo kakvom osjećaju nepoznatog. Ukopao se još čvršće na mjestu, isprasio se, podigao svoju odvažnu vojničku glavu i udahnuo miris mora i vjetra...

5.2. Willem Frederik Hermans: De donkere kamer van Damokles (str. 5-12)

(1) ...Danima je bez kapi vode plutao na svojoj splavi. Umirao je od žeđi jer je oceanska voda bila slana. Mrzio je vodu koju nije mogao piti. No kada je munja pogodila splav i zapalila ju, objema je rukama grabio tu mrsku vodu pokušavajući ugasiti požar.

Učitelj se prvi počeo smijati, a naposljetku se smijao i cijeli razred.

(5) Onda je zazvonilo i djeca su ustala iz svojih klupa. Henri Osewoudt bio je za pola glave niži od ostalih dječaka u razredu. Postrojeni jedan za drugim stupali su hodnikom, no već blizu izlaza bacili su se u trk.

Dok je razmišljao o učiteljevoj priči, Osewoudta je od ostalih odvojio plavi tramvaj koji je upravo nailazio. Nije ih se potrudio sustići kad je tramvaj prošao. Pogled mu je pao na (10) natpis

ZABRANJENO PRETJEKANJE

koji je svakog dana čitao na putu iz škole. Natpis stoji na početku uske glavne ulice; toliko uske da se tramvajske tračnice približavaju i stapaju u jednu. U centru Voorschotena dva se tramvaja nikako ne bi mogla mimoći.

(15) Trgovina duhanskih proizvoda Osewoudtovog oca bila je na drugom kraju sela, nedaleko od mjesta na kojem su se tramvajske tračnice ponovno odvajale. Došavši do protestantske škole, ugledao je gužvu pred vratima trgovine. Mnoštvo susjeda se naguralo, pričalo i tu i tamo zavirivalo unutra. U blizini su stajala i dva policajca.

Ljekarnik Turlings je ugledao Osewoudta, odvojio se od grupe i prišao mu.

(20) - Henri, brzo mi daj ruku! Moraš poći sa mnom. Ne možeš sada kući! Dogodila se nesreća, stravična nesreća!

Osewoudt nije ništa rekao, pružio mu je ruku i pustio da ga vodi. Ljudi su blokirali gotovo čitavu ulicu. Turlings ga je tako brzo povukao za sobom da ih nije mogao razumjeti, ali znao je da su zasigurno govorili o njemu.

(25) - Nešto se dogodilo majci?

- Ah, mladiću! Užasno je o tome i govoriti! Kasnije ćeš već čuti. Stravična nesreća!

- Je li otac mrtav?

- Kako se usuđuješ to pitati? To je strašno! Strašno!

Turlingsova ljekarna bila je blizu tramvajske stanice, gotovo preko puta trgovine
(30) Osewoudtova oca. Osewoudt se osvrnuo, ali vidio je samo ljude kako stoje i natpis
ZABRANJENO PRETJECANJE, isti onakav kakav je stajao i na drugoj strani glavne ulice.

Kad su ušli unutra, Turlings ga je odveo u sobu iza ljekarne. Njegova žena nosila je bijelu laboratorijsku kutu. Potrčala je k njemu.

- O, jadno dijete! Kakva strašna nesreća!

(35) Poljubila ga je u tjeme, uzela za njega paketić bombona od sladića iz ljekarne i posjela ga na stolicu pokraj peći koja nije gorjela.

Mirisalo je na tablete za kašalj i janječju kožu, čak i u dnevnoj sobi.

- To je užasno! Kako je moguće da netko takvo što učini! Jadno dijete! Jadno, jadno dijete!

(40) Osewoudt je uzeo jedan bombon iz paketića kojeg je dobio.

- Je li majka to učinila?

- Nemoguće! Kako on to zna?... rekla je žena ljekarniku. - Pa on ni ne plače!

Turlings se prignuo nad Osewoudtom i rekao: - Uskoro će po tebe doći ujak, s njim ćeš onda ići u Amsterdam.

(45) Otišao je u ljekarnu telefonirati.

- Mama! Vidio sam krv na ulici!

Njihov sin Evert imao je dvanaest godina, baš kao i Osewoudt, ali išao je u protestantsku školu.

- Jesi li ti vidio moju majku?

(50) - Dosta je bilo, Henri! I ti, Evert! Idi oprati ruke i za stol!

Soba je zamirisala na krumpire i kupus. Ljekarnik je sa ženom i sinom sjeo za stol.

Osewoudta su ostavili da sjedi kraj peći. Nije ništa više pitao, samo je jedan za drugim trpao bombone u usta.

Prije jela su se ljekarnik i njegova žena naglas pomolili, a Evert je pročitao odlomak iz
(55) Biblije prije nego što su počeli jesti kašu. Nakon toga je uslijedila molitva zahvale.

Ujak Bart nazvao je kada je ljekarna već bila zatvorena. Ušao je s Turlingsovom ženom držeći šešir u jednoj i bijeli rupčić u drugoj ruci.

- Kako se to dogodilo, ujače? Ispričaj mi. Ja sam već veliki dječak, ujače!

- Tvom ocu nije dobro, rekao je ujak Bart, a majku su ti odveli u ustanovu, kao i prije
(60) pet godina, znaš već.

Vani je već pao mrak. Sjeli su na tramvaj za Leiden. Osewoudt je gledao kroz prozor i kada su prolazili kraj očeve trgovine, vidio je da su u kući sva svjetla ugašena.

Povukao je ujaka Barta za rukav.

- Ne vjerujem da je otac bolestan, kako bi se on mogao razboljeti u isto vrijeme kad i
(65) majka?

- Nemoj zanovijetati, Henri. Ja nisam ni na čijoj strani. Kad za to dođe vrijeme, sve ću ti ispričati.

- Majka je često govorila kako će ubiti oca polugom.

- Polugom?

(70) - Onom ispod pulta, ujače. Na jednom kraju je poluga, a na drugom čekić.

- Kako se usuđuješ to reći! Majka ti je bolesna. Misli na nešto drugo. Ostat ćeš neko vrijeme kod nas. Pohađat ćeš školu u Amsterdamu. Zar to nije zgodno?

Vozili su se do stanice u Leidenu i sjeli na vlak za Amsterdam.

- Danas je učitelj ispričao jednu priču, rekao je Osewoudt. O nekom brodolomcu na
(75) splavi. Nije imao ništa za piti i mrzio je ocean jer je voda bila slana. No tada je munja pogodila splav i on je rukama iz oceana grabio vodu koju je mrzio kako bi ugasio požar.

- I je li ga ugasio?

- I da jest, svejedno bi umro od žeđi. Umirali smo od smijeha.

- Priča li vam učitelj često takve priče?

(80) - Zdravo, ujna Fietje!

- Zdravo, Henri! Jadno, drago dijete.

Dugo ga je ljubila, ali nije lijepo mirisala.

- Bok, Ria!

- Bok, Henri!

(85) I ona ga je grlila jednako dugo kao i ujna, ali mirisala je puno ljepše.

Ujak Bart je rekao: - Sviđa mu se što će ići u školu u Amsterdamu. A sada, ravno u krevet, Henri! Ria će ti pokazati gdje je.

Ria je imala devetnaest godina. Povala je Osewoudta uz dva uska reda stuba do male sobe u kojoj je bio pripremljen krevet. Pokazala mu je gdje može objesiti odjeću i okupati se.
(90) Skinuo se i okupao, ali kada je legao u krevet nije mogao zaspati.

Čuo je kako ujak i ujna idu spavati, a zatim su se otvorila vrata iza kojih je provirivala Ria.

- Što je to? Svjetlo je još upaljeno? Zar ne spavaš?

- Bojim se.

Šire je otvorila vrata i pokazala mu iza sebe druga nekoliko stepenica niže.

(95) - Tamo je moja soba. Ako ne možeš spavati, možeš doći k meni.

Bila je u krevetu kada je došao.

- Dođi sa mnom pod pokrivač, inače ćeš se prehladiti.

Kad je ušao u njen krevet, ugasila je svjetlo.

- I moja majka me uvijek primi u krevet.

(100) Počeo je jecati.

Ona mu je stavila ruku pod glavu.

- Oduvijek sam htjela imati mlađeg brata. Možeš noćas ostati sa mnom. Nitko neće primijetiti. Barem tata neće imati ništa protiv, tako uvijek kaže.

- Nije mi htio reći kako se to dogodilo. Hoćeš li mi ti ispričati?

(105) - Ni ja ne znam točno, Henri. Ne smiješ misliti na takve stvari.

- Ali želim znati.

- Ne miriši li moja kosa fino?

- Da, miriši fino, ali ja se bojim.

- Moraš spavati.

(110) - Ne mogu.

- Ti si još mali dječak.

- Nije istina. Ja sam veliki dječak, ali sam za svoju dob nizak, nisam za to kriv.

- Tako, znači? Ti si već veliki dječak? Sigurno? Ako je tako, morat ćeš mi jednom dati poljubac.

(115) Izašavši vani s Ritom, zagledao se u kuću.

- Toliko je vremena prošlo otkako sam bio kod vas da sam zaboravio kako izgleda.

Bila je to uska, visoka kuća. Kraj ulaza je stajala crna mramorna ploča s pozlaćenim natpisom

Bellincoff d.o.o.

(120) Pozamanterija

- Zašto nigdje ne piše Nauta?

- Bellincoff je samo ime tvrtke.

- Zašto piše pozamanterija? To isto znači perje?

- Ne, piše pozamanterija, ali tata zapravo prodaje samo perje.

- (125) - Možeš li se od toga obogatiti?
 - Tata dobro zarađuje. Šešir s perjem poprilično košta i danas ih gotovo nitko više ne nosi. Zato tata jedini u Amsterdamu prodaje perje.
 - Zašto se ovaj kanal zove Oudezijds Achterbrugwal? Što to znači?
 - Znači da je tu jednom davno bio nasip.
- (130) - Zašto one žene sjede iza prozora u ružičastim podsuknjama?
 - One to rade za novac.
 - Što to rade za novac?
 - Ugađaju muškarcima.
 - Kao ti meni?
- (135) - Hoćeš li već jednom zašutjeti? Inače mi se više nećeš približiti, razumiješ li?

Ujak Bart smatrao je kako Osewoudt kasnije mora studirati pa ga je zato poslao u gimnaziju.

Osewoudt se pokazao kao poslušan i tih đak.

Svake je noći spavao u Rijninom krevetu. Kad mu je bilo petnaest, shvatio je da mu (140) je ružna. Shvatio je tada i zašto ga nisu zanimale tajnovite priče ostalih dječaka. Zašto bi slušao nespretna naklapanja o onome što je već odavno činio bez grižnje savjesti? To ga nije uznemiravalo, ali ono što jest bilo je to što je očigledno bio jedini s takvim iskustvom te to što je Ria bila jedina djevojka koja je s njim htjela imati takav odnos. Razmišljao je o tome kako da je se riješi, a još važnije od toga bilo mu je smisliti kako da ju zamijeni.

- (145) Negdje oko jezera Landsmeer pronašao je dovoljno mirno mjesto za svoj plan.
 Stigavši, legli su na nasip. Djevojka se zvala Clelia Bieland.
 - Odvratan si!
 - Odvratan? Ali moj ujak kaže da je to pitanje prirodne selekcije!
 Brzo je ustala, zgrabila bicikl i odjurila što je brže mogla.

(150) Sljedećeg dana pozvali su ga kod ravnatelja, upadljivo mladog čovjeka za takvu funkciju.
 - Osewoudte, otac Clelie Bieland žalio se da pričaš prljave priče njegovoj kćeri.
 - Ali, gospodine, samo sam joj rekao da moj ujak kaže kako prirodna selekcija...
 - Slučajno jako dobro poznajem tvog ujaka. Bart Nauta. Dobar čovjek, bivši komunist. Ogorčen je jer je okrenuo leđa revoluciji koja već odavno ne postoji u svom čistom (155) obliku. On to dobro zna, ali svejedno zbog toga žali. Izvjesi zastavu za kraljičin rođendan, plaća poreze i izlazi na izbore kao i svi drugi, ali pokušava očistiti svoju savjest

očajnički se držeći za ideale bez budućnosti u društvenom kontekstu: suzdržavanje od žestokog pića i pušenja i razgovore o seksualnoj slobodi. Teški su to ideali, bar za onoga tko je ovisan o piću i cigaretama i vodi monogaman život. A što bi dobroga i mogli donijeti (160) svijetu? Tvoj ujak govori o prirodnoj selekciji, čita samo zastarjele knjige.

- A što je s antimilitarizmom?

- Antimilitarizam? Njemačka i Sovjetski Savez upravo grade najmoćnije vojske koje je svijet ikada vidio! I Hitler i Rusija žele osvojiti cijeli svijet. Zar da zbog antimilitarizma dopustimo da nas pobiju kao mučenike?

(165) Tvoj je ujak zapravo dobar čovjek, ali ne vjeruj svemu što govori. Obećaješ?
Ravnatelj mu je pružio ruku.

Nakon nastave vidio je Cleliu Bieland kako odlazi na biciklu s drugim mladićem, dobi otprilike jednake njegovoj, ali za glavu i pol višim.

Još istog tjedna postao je član judo kluba. Nije se više obazirao na knjige u (170) ujakovom ormaru. Beživotno je i mehanički pisao zadaće i dobivao prilično dobre ocjene, ali zanimao ga je samo judo. Ponekad je razmišljao o tome da svrati kod jedne od prostitutki na Oudezijds Achterbrugwalu, ali premda je mnoge od njih znao po imenu, jer ipak su bili susjedi, nijedna ga nikada nije pokušala zavesti. A i zašto bi se trudio? Svake noći, kada bi ujak i ujna zaspali, zgužvao bi svoje plahte i ušuljao se u Rijninu sobu.

6. ANALIZA

Prijevodni ideal kojeg nalazimo u pojmu ekvivalencija traži od prevoditelja da teži maksimalnoj mogućoj rekonstrukciji konceptualnog semantičkog značenja izvornog teksta. Svaki odmak od te potencijalne rekonstrukcije, a koji je rezultat korištenja prijevodne strategije, mogli bismo tako označiti kao pomak u značenju i definirati ga kao nepoželjnog. Međutim, pozitivniji pristupi vide takve pomake kao nužne ili barem poželjne jer proizlaze iz razlika u sustavima koje djeluju na prijenos izražajnih i sadržajnih vrijednosti preko semiotičkih granica dvaju jezičnih sustava i kultura.

Prijevide sam analizirala koristeći se Chestermanovom (2010) taksonomijom prijevodnih strategija, budući da mi je djelovala najpotpunije i kao takva omogućila najbolji uvid u proces mijenjanja izvornog teksta. Prije svega sam ustvrdila u koliko slučajeva se pojedina strategija pojavljuje kod svakog autora posebno, promatrajući zasebno sintaktičke, semantičke i pragmatičke prijevodne strategije. Na temelju tih podataka, odlučila sam se u analizi prodobnije pozabaviti onim strategijama za koje se pokazalo da sam ih, usporedimo li obojicu autora, u procesu prevođenja koristila upadljivo više ili manje kod jednog, nego kod drugog, pokušavajući ustvrditi u kojoj mjeri to odgovara razlikama među njihovim stilovima. Neke od strategija izdvojila sam zbog toga što nam potencijalno mogu dati uvid u težinu prijevodnog procesa kod jednog, odnosno drugog autora. Prije nego što krenemo na detaljniji prikaz, u sljedećoj ćemo tablici dati kvantitativni pregled korištenih prijevodnih strategija koje su odabrane za analizu. Prevedeni dijelovi romana ukupno sadrže 3632 riječi, od čega se njih 1733 odnosi na Couperusov roman *De stille kracht*, a njih 1899 na Hermansov *De donkere kamer van Damokles*.

Vrsta prijevodne strategije		W. F. Hermans	L. Couperus
Sintaktičke	Doslovni prijevod	38	9
	Transpozicija ili promjena vrste riječi	5	31
	Promjena jedinice	39	40
	Promjena strukture konstituenta	9	14
	Promjena u glavnoj ili zavisnoj rečenici (na razini konstituenta)	37	64
	Promjena rečenične strukture	28	38
	Promjena u koheziji	9	8
	Promjena stilske figure	0	9
Semantičke	Sinonimija	20	21
	Antonimija i antonimski parovi	4	0

	Hiponimija	6	5
	Promjena u razini apstraktnosti	6	9
	Promjena u distribuciji	43	88
	Promjena u naglasku	4	5
	Parafraziranje	10	37
	Promjena tropa	8	12
Pragmatičke	Naturalizacija	4	11
	Promjena u razini eksplicitnosti	5	20
	Promjena u informaciji: izostavljanje	0	14

Tablica 1. Kvantitativni prikaz korištenih prijevodnih strategija

Teško bismo o prijevodnom procesu mogli govoriti kao o nečemu što se da prikazati isključivo na ovako objektivan način. Primjerice, česti su slučajevi u kojima nailazimo na istovremenu pojavu više strategija pa ne možemo govoriti o nekom točno određenom broju korištenih prijevodnih strategija na sintaktičkoj, semantičkoj i pragmatičkoj razini istovremeno. Nadalje, učestalost korištenja određene prijevodne strategije, premda bi naizgled mogla ukazivati na veće teškoće u procesu prevođenja, ne mora uvijek to značiti. Katkad se radi o promjenama koje prevoditelj radi posve nesvjesno pa je važno prisjetiti se prevoditeljevih kompetencija i važnosti istih kada govorimo o težini prijevoda.

Premda bismo, znajući već ponešto o stilovima autora i pročitavši kratke odlomke iz njihovih reprezentativnih djela, mogli već unaprijed zaključiti kako će Couperusov tekst od prevoditelja iziskivati znatno više angažiranosti i promišljanja tijekom procesa prevođenja, pokušat ćemo analizom korištenih prijevodnih strategija i potvrditi pretpostavku da će nam impresionistički Couperusov stil ujedno značiti i veću težinu prijevoda od suzdržanog i direktnog Hermansovog pripovijedanja. Primjeri kojima sam ilustrirala korištenje pojedinih prijevodnih strategija označeni su retkom u kojem se nalaze u prijevodu, odnosno u poglavljima 5.1. i 5.2.

6.1. Sintaktičke prijevodne strategije

Prva velika razlika javlja se već kada govorimo o strategiji koju gotovo pa da takvom ne bismo mogli nazvati, s obzirom da se radi o **doslovnom prijevodu**. Kod Hermansa čak 38 puta imamo slučaj čitavih rečenica (jednostavnih i/ili složenih) koje su prevedene doslovno, odnosno uz nikakve ili minimalne sintaktičke promjene, dok je kod Couperusa takvih slučajeva znatno manje, tek 9. S obzirom na to da znamo kako je Couperusova sintaksa

složena, ovakav rezultat nimalo ne iznenađuje. Onda kada kod njega nailazimo na slučajeve doslovnog prijevoda, radi se o jednostavnim i (za njega) vrlo kratkim rečenicama, poput

(20) „Ogromno imanje bilo je tiho. – Het reusachtige erf was stil.“

(76) „Bio je to klub Concordia. – Het was de societeit Concordia.“

S druge strane, Hermansa krase kratke i jasne rečenice koje se često mogu jednostavno prenijeti u ciljni jezik bez potrebe za većim intervencijama, npr.

(58) „Kako se to dogodilo, ujače? – Hoe is het gebeurd oom?“

(72) „Kako se usuđuješ to reći! – Hoe durf je dat te zeggen!“

Sljedeća sintaktička strategija je **transpozicija ili promjena vrste riječi**, koja je često rezultat većih strukturalnih promjena u rečenici. I ovdje je rezultat očekivan: kod Hermansa smo zabilježili tek 5 takvih slučajeva, dok ih je kod Couperusa čak 31. Prevođenje Couperusovih rečenica rezultira često brojnim sintaktičkim promjenama zbog prilagodbe ciljnom jeziku, na kojem bi te rečenice, doslovno prevedene, bile katkada i gotovo nerazumljive. Kod Hermansa su te promjene gotovo pa i neprimjetne, kao u:

(75) „Nije imao ništa za piti (...)“ - Hij had geen drinken (...)“,

gdje se imenica mijenja u glagol. Kod Couperusa će, s druge strane, mnogo češće dolaziti do promjene vrste riječi, obuhvaćajući katkada i čitav konstituent, kao u primjeru koji slijedi:

(24) „Jedino svježe zelenilo (...) – Een groene friesheid (...)“,

gdje član (*een*) postaje pridjev (jedino), pridjev (*groene*) imenica (zelenilo), a imenica (*friesheid*) pridjev (svježe). Doslovni prijevod iziskuje minimalan napor prevoditelja jer je izvorni tekst lako prenosiv u jezični sustav ciljnog teksta i u prijevodnom procesu događa se gotovo automatski. Međutim, promjena vrste riječi, iako katkada može biti i nesvjesno korištena strategija upravo zbog toga što se javlja u sklopu većih zahvata u sintaksi rečenice na izvornom jeziku, češće je svjesna i promišljena (najčešće u sklopu drugih strategija koje do nje vode) kako bi se dobio sintaktički ispravan tekst na ciljnom jeziku.

Promjena jedinice jedna je od najčešće korištenih prijevodnih strategija, a gotovo jednako često je primijenjena kod oba autora (39 puta kod Hermansa i 40 kod Couperusa). To nimalo ne čudi, s obzirom na to da ova strategija obuhvaća čitav niz mogućih promjena različitih jezičnih jedinica, kao što su morfemi, riječi, konstituenti, zavisne i glavne rečenice, odlomci; a događa se kada jedinica u izvornom tekstu postane drugačija jedinica u ciljnom tekstu (pri tom su česta preklapanja sa semantičkom prijevodnom strategijom promjene u distribuciji). Nisu svi ti slučajevi jednako zahtjevni jer u procesu prevođenja prevoditelj već automatski prepoznaje neke rečenične konstrukcije kao strane u ciljnom jeziku te ih spontano transformira. Iako je promjena jedinice česta, ipak se radi o slučajevima koji većinom ne

zahtijevaju od prevoditelja veći napor u potrazi za adekvatnom konstrukcijom u ciljnom jeziku, te ih možemo smatrati posljedicom razlika u jezičnim sustavima, odnosno razlika u onome što je u tim sustavima sintaktički ispravno i uobičajeno. Kod Hermansa su tako česti primjeri u kojima zavisna rečenica postaje u ciljnom jeziku konstituent:

(70) „Onom ispod pulta, ujače. – Het breekijzer dat onder de toonbank ligt, oom.“

(153) „Dobar čovjek, bivši komunist. – Een brave man, was vroeger communist.“

Kod Couperusa smo pak često imali slučajeve u kojima jedna riječ postaje višerječni konstituent:

(15) „No s prednje strane (...) – Voor echter (...)“

(84) „(...) preko vode iz koje se dizala izmaglica s mirisom ribe. – (...) het water, waaruit een vissige wadem oprees.“

(103-104) „(...) čežnju za mladom ženom koja ga dočekuje sa smiješkom. – (...) de begeerte naar een jonge vrouw, die glimlachend hem wachten zou.“

Iako se promjena jedinice može preklapati i sa semantičkom strategijom promjene u distribuciji, što može donekle utjecati na otežavanje prijevodnog procesa, ova strategija nije uvijek zahtjevnija kako se možda može činiti. Međutim, s obzirom na povezanost s drugim strategijama i na to da se javlja u dovoljno slučajeva kod obaju autora, možemo ju ipak istaknuti kao važnu prijevodnu strategiju.

Promjena strukture konstituenta javlja se tek u nekolicini slučajeva (9) kod Hermansa, dok je kod Couperusa to tek nešto češće (u 14 slučajeva). Kada govorimo o promjeni strukture imenskog konstituenta, imat ćemo kod Hermansa primjere poput:

(12) „(...) koji je svakog dana čitao na putu iz škole. – (...) dat hij alle dagen las als hij uit school kwam.“,

(97): „Dođi sa mnom pod pokrivač – Kom bij mij onder de dekens“,

a kod Couperusa:

(66) „Javanci su većinom znali što im je činiti (...) – Meestal begreep de Javaan (...)“,

(103) „Nejasno je osjećao čežnju za dječjim rukama oko svog vrata (...) – Vaag voelde hij de begeerte van een kinderarm om zijn hals (...)“

(119) „Ispunjao mu je svaki budni sat - Het voelde al zijne uren.“

U slučaju promjene strukture imenskog konstituenta, možemo zaključiti da one pretjerano ne utječu na težinu prijevoda s obzirom na to da nisu toliko brojne i gotovo automatski se primjenjuju. Kod promjene strukture glagolskog konstituenta, mogli bismo reći da se radi o nešto zahtjevnijoj varijanti ove strategije, ali i ona se većinom javlja automatski kod prevoditelja koji dovoljno dobro poznaje ciljni jezik da već spontano u njemu pronalazi one

opcije koje će zadržati jednaku semantičku osnovu i proizvesti sličan ili jednak učinak kakav ima i izvorni tekst. Kod Hermansa ćemo tako imati slučajeve poput:

(13-14) „U centru Voorschotena dva se tramvaja nikako ne bi mogla mimoći. – Nooit kunnen twee trams elkaar passeren in het centrum van het dorp.“

(72-73) „Ostat ćeš neko vrijeme kod nas. – Je blijft een tijdje bij ons.“,

u kojima, promjenom glagolskog načina (13-14) i glagolskog vremena (72-73), pokušavamo donekle ublažiti izravan i hladan ton Hermansovih rečenica kako prijevod ne bi u hrvatskom počeo dobivati naznake pretjerano odrješitog i mehaničkog tona. Kod Couperusa su pak imperfekti u pripovijedanju (tj. u opisivanju nekih događaja koji se ponavljaju) često zamijenjeni kondicionalima. Pa tako dobivamo:

(68-70) „No neki od tek pridošlih sa sela katkada ne bi ništa shvaćali, već bi prestrašeno prošli promatrajući slugu koji bi se razmahao fitiljem i usput ih iza leđa gospodara proklinjao kao neotesance bez manira. – Een enkele keer, ontwetend, pas uit zijn dessa, begreep hij niet, liep angstig voorbij, zag angstig naar de oppasser, die maar zwaaide en zwaaide, en hem, in het voorbijgaan, achter de rug van zijn meester een vloek toeduwde, omdat hij – de dessa-kerel – geen manieren had.“

U ovom slučaju svjesno prilagođavamo glagolski način ciljnom jeziku kako bismo u ciljnom tekstu dobili jednako značenje koje iščitavamo iz izvornog teksta – uobičajenu radnju u prošlosti. Premda se možda radi o nešto manje spontanom korištenju prijevodne strategije, ne znači da iziskuje od prevoditelja previše promišljanja, osobito ako ciljnim jezikom vlada u dovoljnoj mjeri da već automatski na najefikasniji način prilagođava poruku ciljnom jeziku na sintaktičkoj razini. Zbog prirode ove strategije mogli bismo na kraju zaključiti kako i nije jedna od ključnih za usporedbu jer se ne javlja tako često, a kada se radi o imenskim konstituentima, uglavnom se u procesu prevođenja javlja spontano.

Promjena u zavisnoj ili glavnoj rečenici na razini konstituenta je, kao i promjena jedinice, jedna od najčešće korištenih strategija te također obuhvaća niz potkategorija. Daleko najčešće tu kod obaju autora primjećujemo promjene u poretku konstituenata u rečenici i promjene funkcije konstituenta. U Hermansovom tekstu javlja se 37 slučajeva promjena na razini konstituenta, međutim, kod Couperusa ih imamo čak 64, što ukazuje na veliku razliku koja je direktna posljedica njihove različite uporabe jezika, odnosno njihovih stilova. Ova strategija također ne mora uvijek biti jednako zahtjevnja jer prevoditelj koji dobro poznaje ciljni jezik spontano mijenja rečenicu na način da u ciljnom jeziku bude sintaktički prihvatljiva i prirodna, ali posljedice korištenja ove strategije mogu utjecati na primjenu niza drugih kojima se ta rečenica u potpunosti prilagođava ciljnom jeziku. Kod

Hermansa će primjeri promjene na razini konstituenta biti svakako manje očiti i zahtjevni, kao u sljedećem primjeru izmjene poretka konstituenata u rečenici na način da on odgovara prirodnom slijedu u hrvatskom (doslovno bi prevedeno ova rečenica mogla zvučati: „Daj mi brzo ruku, Henri!“, koja je sama po sebi razumljiva i gramatički ispravna, ali s ponešto izmijenjenim poretkom ipak bolje prenosi originalnu poruku):

(20) „Henri, brzo mi daj ruku! – Geef mij gauw een hand, Henri!“

U sljedećem primjeru umjesto pasivne konstrukcije koristimo u ciljnom jeziku aktivnu koja je uobičajenija u hrvatskom:

(150) „Sljedećeg dana pozvali su ga kod ravnatelja. – De volgende dag werd hij bij de directeur van school geroepen.“

Kod Couperusa ćemo češće imati zahtjevnije slučajeve promjene u poretku konstituenata u rečenici i promjene funkcije konstituenta, što ne čudi ako znamo da je upravo specifična sintaksa jedna od osnovnih značajki Couperusova stila. Nije uvijek bilo nemoguće zadržati približno jednak poredak konstituenata u ciljnom jeziku, ali u onim slučajevima kada je posegnuto za ovom strategijom, promjene su tražile mnogo pažnje prevoditelja kako bi rečenica prilagođena ciljnom jeziku zadržala impresionistički karakter i dramatičnost i kako se ne bi pretvorila u niz posve jednostavnih iskaza koji bi možda bili jasniji i činili tekst lakšim, ali ne bi odražavali Couperusov stil. Takvi zahtjevniji slučajevi su primjerice sljedeći:

(2-4) „(...) izgarajući poput sunca u zalasku nisko iza stabala indijske datulje u ulici Lange Laan, dizao na tamnom nebu polako svlačeći tu tragičnu nijansu – vlamde als een zonsondergang laag achter de tamarindebomen der Lange Laan en steeg, langzaam zich louterende van hare tragische tint, in een vage hemel op.“

Doslovno bi podcrtani dio rečenice u prijevodu mogao glasiti „dizao se, polako svlačeći svoju tragičnu nijansu, na tamnom nebu“. Poruka ne bi ni tako bila posve nejasna, ali toliko rascjepkanosti u rečenicama (što je i tipično za Couperusa koji neprestano širi svoje rečenice takvim dramatičnim umetanjima konstituenata ili zavisnih rečenica) može utjecati na to da tekst postane još teže prohodan, budući da čitatelj konstantno treba imati na umu svaki pojedini prethodni rečenični dio. U sljedećem primjeru bi tako doslovno preveden podcrtani dio mogao zvučati: „i s u sredini malim šiljastim spomenikom, koji je bio gradski sat.“

(63—64) „(...) oko četvrtastog trga, otvorenog i bez stabala, s malim šiljastim gradskim satom u sredini. – (...) om een vierkante square, meer open, zonder bomen en met in het midden een spits monummentje, dat de Stadsklok was.“

Tamo gdje takve Couperusove sintaktičke intervencije ne otežavaju dodatno čitanje, izbjegavalo se korištenje ove prijevodne strategije, a tu je olakšavajuća okolnost bila i

moгуćnost koju i hrvatski kao ciljni jezik ostavlja za širenje rečenica i njenih dijelova. Ipak, ovo je također jedna od strategija koju smatram važnom za usporedbu u ovom radu zbog razlike u utjecaju kojeg je imala na prevođenje Couperusovog i Hermansovog teksta.

Promjena rečenične strukture strategija je koju češće nalazimo kod prijevoda Couperusa (38 puta), nego kod Hermansa (28). Ta razlika čak i nije toliko velika te se strategija općenito javljala rjeđe nego što je bilo očekivano (iako su promjene rečenične strukture relativno česte u usporedbi s drugim strategijama). Osobito to vrijedi za Couperusa, kod kojeg smo mogli očekivati izniman broj slučajeva promjene rečenične strukture u smislu promjena rečenica iz glavne u zavisnu i obrnuto ili promjena u vrsti zavisnih rečenica. Međutim, i u ovom slučaju često su se u procesu prevođenja sasvim prirodno nametnula prikladna rješenja u ciljnom jeziku, pa iako je ovo jedna od češće korištenih prijevodnih strategija, ne bismo ju a priori trebali držati ključnom za težinu prijevoda. U sljedećem Hermansovom primjeru dopusna zavisna rečenica postala je u ciljnom jeziku suprotna:

(23-24) „Turlings ga je tako brzo povukao za sobom da ih nije mogao razumjeti, ali znao je da su zasigurno govorili o njemu. – Turlings trok hem zo snel mee, dat hij niet verstaan kon wat er gezegd werd, al wist hij zeker dat het over hem ging.“

Mogu se dogoditi i preklapanja sa strategijom promjene jedinice, pa konstituent u izvornom tekstu postaje zavisna rečenica u ciljnom, a mijenja se i struktura čitave rečenice koja od jednostavne postaje složena:

(66-67) „Kad za to dođe vrijeme, sve ću ti ispričati. – Bij gelegenheid zal ik je alles vertellen.“

Kod Couperusa su se ponavljali slučajevi u kojima je jedna od sastavnih rečenica u izvornom jeziku dobila funkciju zavisne rečenice u ciljnom:

(87) „Zaustavivši se tamo, rezident je uzdahnuo. – Daar bleef de rezident staan en ademde op.“

U prijevodu Couperusa se češće događaju slučajevi u kojima se preklapaju semantičke i sintaktičke strategije pa bismo mogli ustvrditi kako to svakako više doprinosi utjecaju ove strategije na težinu prijevoda nego što je slučaj kod Hermansa.

(66) „Nisam pitao, Kadjeng!“, odgovorio je, opravdavajući se uz istu gestu. – „Dat heb ik nog niet onderzocht, Kadjeng!“ zei de man, als verontschuldiging, dat hij niet wist, en schetste weer de semba.

U ovom primjeru imamo na semantičkoj razini parafrazu, a na sintaktičkoj razini promjenu u strukturi rečenice koja iz nezavisno složene sastavne rečenice postaje zavisno složena - priložna oznaka načina i sastavna rečenica postaju jedna zavisna rečenica ciljnom jeziku.

Promjene u koheziji korištene su gotovo podjednako i kod jednog i kod drugog autora. Ne pojavljuju se pretjerano često, tek u devet slučajeva kod Hermansa i osam kod Couperusa. Kod Hermansa se te promjene uglavnom odnose na zamjenu ponavljanja, umjesto kojega nam je u hrvatskom prijevodu dovoljno samo korištenje zamjenice, kao npr. u sljedećim primjerima:

(70) „Onom ispod pulta, ujače. – Het breekijzer dat onder de toonbank ligt, oom.“

(77) „I je li ga ugasio? – En bluste hij de brand?“

Sličnu situaciju susrećemo i kod Couperusa:

(60-61) „Uz nju je, jače osvijetljena od drugih zgrada, bila velika europska trgovina. – Bij het station was meer verlicht dan de andere huizen een grote Europese toko.“

(80-81) „Konobar se naklonio vidjevši rezidenta; a ovaj je, kratko dotaknuvši rub kape, prošao kraj kluba i skrenuo lijevo. – De kastelein, ziende de resident, boog, en de resident tikte kort aan zijn pet en ging de societeit voorbij, sloeg links om.“

Svrha korištenja ove strategije je dobivanje prirodne kohezijske slike teksta na ciljnom jeziku. U hrvatskom bi mnoštvo ponavljanja istih imenica u rečenicama koje slijede jedne za drugom zvučalo pomalo usiljeno i neprirodno. Međutim, ponavljanje je jedna od ključnih stilskih odlika Couperusova stila, ali onda kada ga tako koristi, jasno je da se radi o stilskoj figuri te je uglavnom i zadržano. Ovih se osam slučajeva promjena u koheziji odnosilo samo na situacije u kojima bi tekst na ciljnom jeziku bio odviše opterećen ponavljanjima. S obzirom na to da se ova strategija u prijevodu ni kod jednog autora ne ističe ni kvantitativno ni kvalitativno, smatram da nije potrebno smatrati ju ključnom u usporedbi dvaju prijevoda.

Promjena stilske figure sintaktička je strategija koju nisam niti u jednom slučaju koristila prevodivši Hermansov tekst. To nimalo ne čudi, s obzirom na to da je Hermansov jezik direktan i bez kićenosti u izrazu. Kod Couperusa imamo devet slučajeva promjene stilske figure (s tim da nisu uzeti u obzir slučajevi u kojima je stilska figura iz izvornog teksta u cijelosti zadržana u ciljnom tekstu). U većini slučajeva radilo se o figurama ponavljanja i nabiranja, vrlo čestih kod Couperusa. U nekim slučajevima bi figura bila izostavljena,

(70-71) „Kada bi prilazila kakva kočija, opet bi mahao kroz tamu svojom plamenom zvijezdom (...) – Als een karretje aankwam of sado, zwaaide hij weer en zwaaide hij zijn vuursterretje (...)“,

dok je u drugima dodana tamo gdje je u izvornom tekstu nema, a gdje je to u tekstu moguće i prirodno se stapa s ostatkom teksta, kako bi prijevod ipak posjedovao odlike Couperusova stila.

(14-15) „(...) nad svakom galerijom i nad svakom sobom (...) – (...) over iedere galerij en dak (...)“

Premda sam očekivano koristila promjene stilske figure prvenstveno u Couperusovu tekstu, nije ih u konačnici bilo toliko mnogo koliko se moglo pretpostaviti, s obzirom na njegovu već spomenutu sklonost stilskim figurama. To je vjerojatno i rezultat toga što je veći dio stilskih figura ipak zadržan u ciljnom tekstu, što upućuje na to da ovaj aspekt Couperusova stila nije teško prenosiv u svom izvornom obliku u hrvatski.

6.2. Semantičke prijevodne strategije

Prva semantička strategija odnosi se na korištenje **sinonimije**, odnosno biranje sinonima ili djelomičnog sinonima na mjestu gdje iz različitih razloga izbjegavamo prvi očiti izbor leksičkog ekvivalenta u ciljnom jeziku, bilo da izbjegnemo ponavljanje, ili u slučajevima u kojima taj prvi ekvivalent nije u ciljnom jeziku dovoljan za prenošenje jednakog značenja. Tu se kod oba autora nalazi gotovo podjednak broj slučajeva u kojima sam se njome služila – kod Hermansa 20, a kod Couperusa 21. Iako bi se kod Couperusa očekivalo više takvih slučajeva, s obzirom na sklonost korištenju nesvakidašnjih leksičkih oblika, ovdje ćemo se baviti samo slučajevima u kojima je mijenjana samo jedna leksička jedinica (i to vrlo često automatski i spontano), dok na nešto zahtjevnije slučajeve nailazimo kod korištenja parafraze ili promjene u distribuciji. Obično imamo slučajeve poput sljedećeg, u kojem je korištena riječ *mrak* umjesto *avond*, s obzirom na to da bi prijevod „prolazi u večeri“, koji sadrži prvi očiti ekvivalent riječi *avond*, zvučao prilično nespretno:

(54) „(...) kako bi rezidenta mogao prepoznati svatko tko prolazi u mraku.“ – (...) om aan wie voorbijging, in de avond, de resident te doen herkennen.“

Takvih slučajeva imamo i kod Hermansa, primjerice kada se *gaf* zamjenjuje glagolom *pružiti* (a ne *dati*), kako bismo u hrvatskom imali sintagmu *pružiti ruku* (odnosno *rukovati se*):

(165) „Ravnatelj mu je pružio ruku. – De directeur gaf hem een hand.“

Nije neobično da se strategije na različitim razinama preklapaju, tako u sljedećem primjeru iz Couperusova teksta imamo prvo promjenu vrste riječi (iz imenice u pridjev), a zatim i sinonimiju, odnosno korištenje riječi *teškom* umjesto *zagušljivom* za opis noćnog zraka, budući da *zagušljiv* u hrvatskom prirodnije vežemo uz zatvorene prostore, dok je *težak zrak* uobičajenija sintagma:

(6-7) „(...) nadvio se u teškom noćnom zraku bez vjetra potmulu muk (...) – (...) ging een donzende geluideloosheid (...) in de windstille benauwdheid der avondlucht“

Antonimiju kod Couperusa nisam koristila, a pojavila su se tek četiri slučaja kod Hermansa, tako da ovu strategiju, zbog njene rijetkosti, ne smatram ključnom za usporedbu. Jedan od primjera kod Hermansa je sljedeći, u kojem je korištena konstrukcija *nije dobro* umjesto *biti bolestan* (*ziek zijn*):

(59) “Tvom ocu nije dobro, rekao je ujak Bart (...) – Je vader is ziek, zei oom Bart (...)“

Primjera korištenja **hiponimije** (konkretizacije), odnosno hiperonimije (generalizacije), gotovo je jednako malo, premda se pojavljuju kod oba autora, 6 puta kod Couperusa i 5 puta kod Hermansa. Kao i kod korištenja sinonima, i ovdje se obično radi o potrazi za najadekvatnijim semantičkim ekvivalentom u ciljnom jeziku koji je katkada upravo hiponim ili hiperonim jedinice u izvornom jeziku, te se, baš kao i kod sinonima, posezanje za ovom strategijom uglavnom događa spontano, tako da ni nju nećemo smatrati presudnom za usporedbu. Primjerice, kod Hermansa je glagol *liggen* (*ležati*) zamijenjen hiperonimom *biti* u hrvatskom, jer bi *ležati* u hrvatskom upućivalo na slikovitost kakve nema u izvornom tekstu:

(15) „Trgovina duhanskih proizvoda Osewoudtovog oca bila je na drugom kraju sela (...) – De sigarenwinkel van Osewoudt's vader lag aan de andere kant van het dorp (...)“,

dok je kod Couperusa, čije sam, vrlo konkretne, nazive biljaka pokušala maksimalno zadržati, u jednom slučaju naziv *latania* ipak zamijenjen hiperonimom *lepezasta palma*, jer bi bilo teško zaključiti o kakvom se točno stablu radi da sam ga prevela izravnim ekvivalentom:

(23-24) „(...) stajala monumentalna vaza s visokom lepezastom palmom. – (...) een monumentale vaaspot, met een grote latania.“

Promjena razine apstraktnosti nešto je češća kod Couperusa (9 slučajeva), nego kod Hermansa (6) te se češće odnosi na jezične jedinice koje u prijevodu na hrvatski dobiju nešto apstraktniju i općenitiju notu, kao u sljedećem primjeru, u kojem je imenica *voortuin* zamijenjena imenicom *imanje*, budući da bi *prednji vrt* bilo pomalo nespretno rješenje pa sam se odlučila za apstraktniji pojam jer *prednji vrt* (ili kakva slična varijanta) možda ne bi mogao dočarati jednaku prostornu širinu kao što može riječ *imanje*:

(13) „(...) duboko u imanju, ležala je Rezidencija. – lag diep in zijn voortuin het Residentie-huis.“

Imamo i suprotne primjere, kao kod Hermansa, gdje sam glagol *lutati* (*rondzwerven*) zamijenila glagolom *plutati* koji konkretnije opisuje lutanje na vodenoj površini:

(1) „(...) plutao na svojoj splavi. – (...) zwierf hij rond op zijn vlot.“

Promjena u distribuciji najčešće je korištena semantička prijevodna strategija kod obaju autora prilikom koje se mijenja broj elemenata koji sačinjavaju jednu semantičku cjelinu. Kod Hermansa je korištena u 33 slučaja, a kod Couperusa čak u njih 88. Većim dijelom je korištenje ove strategije posljedica strukturalnih razlika između nizozemskog i hrvatskog jezika (primjerice, mnoge složenice u nizozemskom ne mogu se prevesti jednom ekvivalentnom leksičkom jedinicom u hrvatskom), pa je u prijevodima moguće i sužavanje i proširivanje ciljnog teksta. Kod Hermansa su gotovo jednako korištene obje mogućnosti, kao npr. kod složenica poput (13) tramvajske tračnice - *tramsporen* ili (34) laboratorijska kuta – *laboratoriumjas*, ali jednako često pojavljivali su se i obrnuti slučajevi:

(51) „Soba je zamirisala na krumpire i kupus. – Het begon in de kamer naar a ardappellen en kool te ruiken.“

Čitavu konstrukciju „het begon te ruiken“ moguće je u hrvatskom prevesti samo svršenim glagolom „zamirisala je“ jer u tom svom obliku semantički potpuno odgovara onome što bismo doslovno s nizozemskog mogli prevesti kao „počelo je mirisati“. Kod Couperusa je nešto češće kroz prijevod korišteno proširivanje, upravo zbog njegova slikovitog leksika prepunog složenica koje je trebalo prevesti većim brojem leksičkih jedinica, ali na način da ipak zadrže ne samo i semantički sadržaj, već i impresionističku sliku koju evociraju, pa ćemo stoga nerijetko moći primijetiti primjere poput sljedećeg:

(2) „(...) izgarajući poput sunca u zalasku (...) – (...) vlamde als een zonsondergang (...)“

Međutim, i kod Couperusa je bilo slučajeva sužavanja, kao npr.:

(38) „(...) mekana je koraka (...) prešao stotinu koraka (...) – (...) met zijn lenige pas (...) liep zijn honderd passen (...)“,

gdje je u hrvatskom bilo moguće izbaciti i prijedlog *met* i zamjenicu *zijn* jer i takva „ogoljena“ konstrukcija u hrvatskom jasno odgovara semantičkoj cjelini u izvornom tekstu. Premda je ova strategija česta i kod Hermansa, kod njega ona ne nosi toliku težinu kao što je slučaj u prevođenju Couperusovog teksta. Hermansov jezik ne teži stilskim bravurama te je korištenje promjena u distribuciji većim dijelom posljedica upravo strukturalnih razlika među jezicima koje se lako nadilaze jer se rješenja u procesu prevođenja u takvim slučajevima sasvim spontano nameću. Kod Couperusa je situacija ponešto kompliciranija (premda i tu ima slučajeva koji ne zahtijevaju mnogo promišljanja) s obzirom na to da se leksički sužena ili proširena semantička cjelina mora i stilski uklopiti u slikovito i impresionističko Couperusovo pripovijedanje. Stoga ovu strategiju izdvajam kao jednu od važnijih pokazatelja utjecaja stila na korištenje prijevodnih strategija, i u kvantitativnom, ali prije svega u kvalitativnom smislu.

Promjena u naglasku jedna je od rjeđe korištenih prijevodnih strategija kod obaju autora. Smatram kako ne bi bilo dobro prečesto se njome koristiti u procesu prevođenja kako ne bi došlo do pomaka u značenju koji bi mogli odviše utjecati na tekst. Prilikom ponovnog kodiranja teksta u jezičnom sustavu ciljnog jezika on svakako prolazi brojne transformacije pa bi dodatno pretjerano inzistiranje na promjenama u značenju moglo imati utjecaja na tekst u cjelini, zato u našim primjerima (ukupno 4 kod Hermansa i 5 kod Couperusa) imamo uglavnom slučajeve u kojima su tek neznatno istaknute neke semantičke jedinice kako bi prijevod u ciljnom jeziku dobio na tečnosti, prirodnosti ili slikovitosti izraza primjerenijoj hrvatskom jeziku. Tako sam kod Hermansa već u prvoj rečenici sintagmu *zonder drinken* zamijenila u hrvatskom izrazom *bez kapi vode* koja djeluje nešto dramatičnije, ali daje i jasniju sliku izvorne poruke koja doslovno glasi „a da ništa nije pio“. U izvornom tekstu ona je tek naknadno dodana u rečenici, dok u prijevodu dobiva svoje mjesto već u prvom njenom dijelu.

(1) „Danima je bez kapi vode plutao na svojoj splavi. – Dagenlang zwierf hij rond op zijn vlot, zonder drinken.“

Kod Couperusa riječ *moe* nisam prevela doslovno kao *umorna*, već kao *iscrpljena*, naglašavajući sliku noći nakon vrelog dana, što doprinosi dramatičnosti i slikovitosti teksta te ne odstupa od Couperusovog stila.

(7-8) „(...) kao da je troma noć bila iscrpljena od vrelog dana istočnog monsuna. – (...) als was de matte avond moe van de zonblankende dag van der Oostmoesson.“

Premda je za korištenje promjene u naglasku potrebno dosta opreza u procesu prevođenja te iako zahtijeva od prevoditelja sposobnost da zna kada ju može koristiti, a kada bi ju bilo bolje izbjegavati, u analiziranom korpusu ipak se javlja u premalo slučajeva da bismo ju smatrali ključnom za usporedbu.

Parafraziranje se pokazalo kao jedna od ključnih prijevodnih strategija prilikom usporedbe dvaju autora. Kod Hermansa je u prijevodu bilo tek 10 slučajeva parafraziranja, a kod Couperusa čak 37. Ovakav rezultat je i očekivan s obzirom na to da, poznavajući njihove stilove, nije bilo teško pretpostaviti da će se teško prevodive konstrukcije i rečenice mnogo češće susretati kod potonjega. Kada nam izvorni tekst ne ostavlja prostora za zadržavanje sličnih leksičkih značajki prilikom prenošenja semantičkih cjelina u ciljni tekst, moramo posegnuti za onime što je iza izraza, odnosno za sadržajem, tj. sememima koji tu cjelinu sačinjavaju. U ciljnom jeziku zadržat će se isto značenje, isti sadržaj, ali će se izraz katkad i značajno razlikovati od onoga u izvornom jeziku. Ova nam je strategija važna jer se ne može primijeniti bez razine promišljanja i pregovaranja prevoditelja sa samim sobom o tome kako

poruku prenijeti u ciljni jezik ne oslanjajući se samo na leksičke jedinice u izvornom tekstu, a da poruka pritom ne izgubi ništa od svog značenja. Primjeri u prijevodu Hermansova teksta nisu samo malobrojniji, već su i mnogo manje složeni od onih koje nalazimo kod Couperusa, poput sljedećeg, u kojem je doslovni prijevod mogao glasiti i „tu si ne mogu pomoći“, ali parafrazu koristim jer bolje pristaje uz suzdržan i hladan izraz Hermansa, ali i karakter samog Osewoudta:

(12) „(...) ali sam za svoju dob nizak, nisam za to kriv. – (...) maar ik ben klein voor mijn leeftijd, dat kan ik niet helpen.“

Kod Couperusa je situacija puno zamršenija (premda ima i tu nešto jednostavnijih slučajeva), s obzirom na to da svoje rečenice gradi na tako specifičan način da se njihova struktura katkada ne može lako prenijeti u hrvatski. Onda kad ne postoji način da značenje u izvornom tekstu prenesemo u ciljni oslanjajući se na leksičke ili sintaktičke elemente u izvornom, ono što nam preostaje je parafraza. Ovakav scenarij nije neobičan prilikom prevođenja Couperusovog teksta koji je već i u nizozemskom izvorniku katkad toliko zakučast da rečenice valja i po nekoliko puta pročitati kako bi se učinile nešto prohodnijima, i u sintaktičkom i u semantičkom smislu. Isto tako, u nekim slučajevima sam, kako bih nadoknadila neke stilske gubitke nastale nužnim korištenjem nekih drugih strategija, koristila parafrazu kao sredstvo koje pomaže u uspostavi ravnoteže u cjelokupnom tekstu i njegovom impresionističkom potencijalu, kao u sljedećem primjeru, u kojem je parafrazirana sintagma *zonder geluid* („bešumno“):

(8) „Kuće, iz kojih se nije čulo ni glasa, tonule su (...) – De huizen, zonder geluid, donken weg (...)“

U ostalim slučajevima dijelove rečenica sam parafrazirala jer doslovan prijevod nikako ne bi mogao biti prikladan i/ili lako razumljiv u ciljnom tekstu. Tako imamo primjere poput:

(61-62) „Mjesec se popeo više, dobivši u usponu jasniju srebrnu nijansu (...) – De maan, hoger geklommen, zich heller zilverende bij hare stijging (...),

u kojem bi doslovni prijevod mogao glasiti „jasnije se srebrnio uz svoje uzdizanje“. Couperusov glagol izveden iz pridjeva *srebrn* funkcionira u nizozemskom, ali u hrvatskom zvuči nezgrapno i neprirodno, kao i konstrukcija „bij hare stijging“, pa sam čitavu zavisnu rečenicu parafrazirala kako bi u ciljnom tekstu nosila isto značenje, a bila prihvatljiva čitatelju teksta na hrvatskom jeziku. U sljedećem opisu Rezidencije također je bila potrebna intervencija u obliku parafraze jer bi doslovan prijevod označenog dijela rečenice mogao glasiti „u palači stupova i dječje blijedećih u pozadini, krovova“:

(31-32) „(...) poput dviju noćnih svjetiljki u palači iz dječjih snova, sa stupovima i krovovima koji su nestajali u daljini. – (...) als twee nachlichtjes in het paleis van zuilen en van, kinderlijk naar achter verschietende, daken.“

S obzirom na to da smo u tekstu koji prethodi rečenici već dobili neke osnovne obrise Rezidencije, bilo je moguće u parafrazi se poigrati riječima i element „dječjeg“ koji se u izvornom tekstu veže samo uz krovove, proširiti te usporediti Rezidenciju s palačom iz dječjih snova jer njen opis upravo i daje takav dojam palače iz bajke. I krovove čija boja se gubi ili blijedi što se više gube u pozadini vrta su opisani kao krovovi koji nestaju u daljini, dobivši u konačnici jednaku sliku kakvu evocira i original. Kod Couperusa su ovakvi primjeri brojni, a korištenje parafraze često je znatno otežavalo proces prevođenja s obzirom na to da od prevoditelja traži stvaranje gotovo pa potpuno drugačijeg dijela teksta na razini izraza, uz uvjet zadržavanja sadržajne ekvivalencije s istim dijelom teksta u izvornom jeziku. Zbog toga bih kod Couperusa svakako izdvojila parafraziranje kao ključnu semantičku prijevodnu strategiju koja je u mnogo primjera bila jedino rješenje za prijenos poruke u ciljni jezik.

Što se tiče **promjena tropa**, nije bilo većih zahvata ni na jednom tekstu, tek je 8 slučajeva bilo kod Hermansa, a 12 kod Couperusa. Hermansov tekst ne obiluje slikovitošću u izrazu pa se i ovih nekoliko pronađenih primjera kod njega zapravo svodi na ne pretjerano zahtjevne slučajeve poput sljedećeg:

(9-10) „Pogled mu je pao na natpis (...) – Zijn oog viel op het bord (...)“, u kojem mijenjamo tek jednu leksičku jedinicu i prilagođavamo izraz hrvatskom jeziku u kojem je nešto prirodnija upotreba riječi *pogled*, a ne *oko*, kao što je slučaj u nizozemskom. Kod Couperusa imamo slučajeve poput:

(86) „(...) izdizao poput željeznog svijećnjaka (...) – (...) zijn ijzeren kandelabervorm verhief (...)“,

gdje je korištena poredba tamo gdje je u izvornom tekstu nema (doslovan prijevod bi mogao glasniti: „izdizao svoj željezni oblik svijećnjaka“ pa sam se, kako bi rečenica bila nešto jasnija, odlučila za korištenje poredbe koja bi učinila opis nešto eksplicitnijim). Poredbe su često bile korisne kod prevođenja Hermansa jer bi u suprotnom neki dijelovi teksta bili ili preeliptični ili teško razumljivi, odnosno neadekvatni u hrvatskom jeziku, npr.:

(93-94) „(...) ribarski je čamac s izdignutim pramcem, kao na kakvom starinskom brodu, uplovio u kanal. – (...) en een vissersprauw met hoog opbuigende voorsteven – met iets van een antiek schip – gleed het kanaal in.“

Doslovno bismo podcertani dio rečenice mogli prevesti kao „s nečim od starinskog broda“. Ovakva konstrukcija je prihvatljiva u nizozemskom, ali u hrvatskom (iako možda i nije posve

nerazumljiva) zvuči čudno pa smatram kako je tu korištenje tropa kojeg u izvornom tekstu nema svakako opravdano. Ni kod jednog autora nije prečesto korištena strategija promjene tropa pa ju, iako može biti zanimljiva ako se promatra sama po sebi, ne treba smatrati jednom od ključnih za usporedbu.

6.3. Pragmatičke prijevodne strategije

Naturalizaciju sam, očekivano, češće koristila kod Couperusa, gdje je bilo 11 slučajeva korištenja ove prijevodne strategije, dok ih je kod Hermansa tek 4. Radnja Couperusovog romana smještena je u specifičan prostor Nizozemske Indije te se to svakako odražava i u jeziku. Često i u opisima koristi indijske riječi za koje sam, kako bih izbjegla korištenje fusnota i skretanje pažnje čitatelja sa samog teksta na objašnjenja, koristila naturalizaciju. Tako sam, primjerice, indijske riječi *kali* (rijeka) ili *toko* (trgovina), kao kulturološki specifične elemente u tekstu, posve prilagodila ciljnom jeziku koristeći njihove funkcionalne ekvivalente:

(60) „(...) a još dalje, s druge strane riječnog mosta (...) – (...) en verder op, de brug over de kali (...)

(60-61) „Uz nju je, jače osvijetljena od drugih zgrada, bila velika europska trgovina. – Bij het station was meer verlicht dan de andere huizen een grote Europese toko.“

Hermansova upotreba jezika u romanu nije iziskivala toliko prilagodbi te imamo tek nekoliko slučajeva naturalizacije, kao npr. kod naziva za različite vrste škola koje sam u hrvatskom zamijenila najbližim funkcionalnim ekvivalentima:

(16-17) „Došavši do protestantske škole, ugledao je gužvu pred vratima trgovine. – Toen hij ter hoogte van de School met den Bijbel gekomen was, zag hij een oploop voor de deur van de sigarenwinkel.“

(136-137) “(...) pa ga je zato poslao u gimnaziju. – (...) en stuurde hem daarom naar een HBS.“

Ova prijevodna strategija može otežati proces prevođenja u smislu potrage prevoditelja za adekvatnim funkcionalnim ekvivalentom u ciljnom jeziku, ali i procjene situacija u kojima bi ju bilo dobro upotrijebiti (ili izbjegavati). Iako primjeri naturalizacije nisu bili tako česti, ipak bismo mogli reći da nose određenu težinu u prijevodnom procesu, a s obzirom na to da smo ju kod Couperusa susretali u gotovo trostruko više slučajeva nego kod Hermansa, mogli bismo ovu prijevodnu strategiju istaknuti među onima koje jasno govore o razlikama u utjecaju stilova na korištenje prijevodnih strategija.

Promjena u razini eksplicitnosti još je jedna od pragmatičkih prijevodnih strategija koja ukazuje na razlike između stilova dvaju autora. I kod jednog i kod drugog imali smo uglavnom primjere koji su se odnosili na eksplicitnije oblikovanje ciljnog teksta, budući da doslovan prijevod ne bi čitatelju na ciljnom jeziku bio dovoljno jasan. Kod Hermansa su ti slučajevi (5) tek neznatno utjecali na težinu prijevoda, kao u sljedećem primjeru gdje je bilo moguće eksplicitnije izraziti glagol zahvaliti (*bedanken*) koristeći i riječ *molitva* kako bi čitatelju na hrvatskom slika bila jasnija:

(55) „Nakon toga je uslijedila molitva zahvale. – Daarna werd hardop bedankt.“

Kod Couperusa sam čak četiri puta češće koristila ovu prijevodnu strategiju. U mnogo slučajeva to je posljedica njegove eliptične uporabe jezika koja ne uzrokuje probleme u razumijevanju u nizozemskom, ali u prijevodu na hrvatski katkad zahtijeva eksplicitniji prijevod koji ne ostavlja mjesta nesporazumima, a može biti i posljedica drugih izmjena (najčešće sintaktičkih) koje utječu na to da neki dijelovi rečenice ostaju nedovoljno jasni. Katkada su ti slučajevi relativno jednostavni, primjerice, kada je u prijevodu eksplicitnije naglašeno da je sluga sišao s kočije, iako je to u izvornom tekstu nepotrebno:

(71) „(...) dajući znak kočijašu koji bi ili stao i sišao s kola (...) – (...) wenkte de voerman, die of stil hield en afsteeg (...)“

U sljedećem primjeru eksplicitnije sam odredila Eiffel kao toranj jer je usporedba, premda ne bi bila posve nerazumljiva ni bez promjene u eksplicitnosti, mogla u hrvatskom djelovati pomalo nedorečeno i neobično s obzirom na učestalost korištenja sintagme *Eiffelov toranj*:

(86) „(...) svjetionik, kao minijturni Eiffelov toranj (...) – (...) vuurtoren, als een kleine Eiffel (...)“

Bilo je tu i nešto zahtjevnijih slučajeva, poput same prve rečenice:

(1) „Puni je mjesec imao tragičan predznak te večeri. – De volle maan, tragies die avond (...)“

Mjesec je tu opisan kao *tragičan*, ali je eksplicitnijim opisom na neki način dan jasniji uvod u ton romana, jer čitav opis koji slijedi nagovještava neku neopipljivu nelagodu koja se ne odnosi samo na mjesec, premda se tako može činiti ukoliko nismo upoznati sa čitavim romanom i nemamo pretpostavke o poruci koju šalje Couperus u tom prvom susretu čitatelja s Nizozemskom Indijom. Premda promjena u eksplicitnosti, kako smo vidjeli, nije uvijek nužno zahtjevna strategija, kod Couperusa se javlja češće i u složenijim oblicima nego kod Hermansa pa bismo ju ipak mogli uključiti među važnije prijevodne strategije na koje utječe stil autora.

Što se tiče **promjena u informaciji**, u analizi ću se osvrnuti na slučajeve u kojima je došlo do **izostavljanja** informacija koje iz određenog razloga nisu relevantne za čitatelja na ciljnom jeziku. Ova strategija nam je zanimljiva jer kod Hermansa nismo imali nijedan takav slučaj, vjerojatno zahvaljujući njegovom direktnom stilu i jasnim rečenicama koje u prijevodu bez poteškoća zadržavaju sve informacije koje su imale i u izvornom tekstu. Kod Couperusa, s druge strane, imamo 14 slučajeva u kojima je korištena ova prijevodna strategija. Većinom su se slučajevi izostavljanja informacija odnosili na one dijelove rečenica u kojima Couperus koristi indijske termine koje često stavlja uz istoznačnice na nizozemskom.

(52) „Glavni sluga požurio je za njim, noseći u ruci dugi, gorući fitilj (...) – De hoofdoppasser haastte zich achter hem aan, met een tali-api in de hand: een lange brandende lont (...)“

(70) „Kada bi prilazila kakva kočija (...) – Als een karretje aankwam of sado (...)“

Kako bi se olakšalo čitanje teksta, već je korištena naturalizacija, a izostavljanjem indijskih termina dodatno sam pokušala prijevod učiniti pitkijim, s obzirom na to da je tekst kao takav dovoljno sintaktički zahtjevan. Također, kod Couperusa su prethodno već spomenuti mnogi slučajevi promjene u distribuciji i promjena u razini eksplicitnosti koji su djelomično utjecali na širenje teksta. Izostavljanjem informacija možemo donekle postići ravnotežu u dužini teksta pa smatram da ovo može biti i korisna strategija ukoliko se koristi na način da se izostavljaju isključivo oni elementi koji neće imati utjecaja na mijenjanje semantičke osnove teksta.

6.4. Zaključci analize

Od sintaktičkih prijevodnih strategija važnih za usporedbu dvaju prijevoda već nam se na samom početku istaknuo doslovni prijevod. Hermansov stil, njegove kratke i jezgrovite rečenice bile su u mnogo slučajeva lako doslovno prevodive na hrvatski, dok je to rijetko kad bio slučaj s Couperusom. Promjena jedinice, promjena na razni konstituenta i promjena rečenične strukture često su korištene strategije kod obaju autora, premda ih češće susrećemo kod Couperusa, gdje mogu imati i većeg utjecaja na težinu prijevoda s obzirom na primjere u kojima se preklapaju s drugim prijevodnim strategijama (primjerice, semantičkim) i na činjenicu da mogu potaknuti korištenje drugih (najčešće sintaktičkih) promjena u tekstu. Međutim, u konačnici smo došli do zaključka kako se čak i kod ovakvih zahtjevnijih sintaktičkih strategija često događa da se primjenjuju spontano jer prevoditelj koji dobro poznaje ciljni jezik već automatski prilagođava strukturu rečenice iz izvornog teksta u njihov najprihvatljiviji i gramatički najispravniji oblik u ciljnom jeziku. Iako su sintaktičke strategije

najčešće korištene u ovdje prevedenim tekstovima, njihova mnogobrojnost ne znači nužno i njihov definirajući utjecaj na težinu prijevoda.

Kod semantičkih prijevodnih strategija situacija je ponešto drugačija jer ne govorimo o promjenama u izrazu, već onima u sadržaju. Tu je najčešća strategija bila promjena u distribuciji, ali njen utjecaj također ne mora biti od izrazito velikog utjecaja na težinu prijevoda s obzirom na to da je često uzrokovana razlikama u jezičnim sustavima koji mogu tražiti različit broj leksičkih jedinica za istu semantičku cjelinu. Mnogo važnijom se pokazala parafraza kao jedna od ključnih strategija u prevođenju Couperusovog teksta. Ona traži od prevoditelja priličan angažman tijekom prijevodnog procesa te je svakako jedan od najboljih pokazatelja koji upućuje na ispravnost početne pretpostavke o Couperusovom tekstu kao zahtjevnijeg i težeg za prevođenje od direktnog i jasnog Hermansovog teksta.

Tri pragmatičke prijevodne strategije kojima sam se bavila također upućuju na to da Couperusov tekst predstavlja veći izazov prevoditelju. Pragmatičke prijevodne strategije utječu na samu poruku te je važno oprezno ih koristiti kako se ne bi narušila unutarnja ravnoteža izvornog teksta. S obzirom na to da sam naturalizaciju, promjenu u razini eksplicitnosti i u informaciji kod Couperusa koristila znatno češće nego kod Hermansa, jasno je da je upravo taj tekst zahtijevao mnogo više pažnje i pregovaranja prevoditelja sa samim sobom u procesu donošenja odluka o njihovoj uporabi, što ga zasigurno u konačnici čini „težim prijevodom“.

7. ZAKLJUČAK

Cilj ovog rada bio je ukazati na način na koji književni stil autora utječe na korištenje prijevodnih strategija te tako otežava ili olakšava prijevodni proces. Tekstovi koji su poslužili kao osnova za analizu u mnogočemu se razlikuju: Couperusov roman *De stille kracht* djelo je s prijelaza stoljeća koje se odlikuje složenom sintaksom, neobičnom već i u izvornom, nizozemskom jeziku te kičenošću i slikovitošću izraza koji odražavaju impresionistički stil. Hermansov poslijeratni roman *De donkere kamer van Damokles* sušta mu je suprotnost, njegove rečenice su izravne, jasne i suzdržane.

Analizom korištenih prijevodnih strategija došli smo do očekivanih rezultata – Couperusov jezik tražio je češću primjenu tehnika, odnosno strategija, uz pomoć kojih se taj bogati tekst prenosio u ciljni, hrvatski jezik ne gubivši pritom svoje stilske značajke. O Hermansovom stilu gotovo da se i ne raspravlja zbog bezvremenosti njegova jezika, koji je jednako svjež i pristupačan i gotovo šezdeset godina nakon prvog pojavljivanja ovog njegovog kapitalnog djela. Iako sam se i tijekom prevođenja njegovog teksta koristila brojnim prijevodnim strategijama, one su bile malobrojnije i u mnogim aspektima manje zahtjevne za primjenu nego što je to bio slučaj s Couperusovim tekstom.

Težinu prijevoda definirala sam kao moguću posljedicu niza elemenata: kompleksnosti korištenih sintaktičko-semantičkih struktura, apstraktnosti teme kojom se bavi, elemenata u tekstu koji otežavaju dešifriranje značenja, specifičnih kulturoloških elemenata teško prevodivih u ciljni jezik (i kulturu), itd. Što su nam pokazale prijevodne strategije? Sintaktički je Couperusov tekst svakako mnogo zahtjevniji od Hermansovog. To je vidljivo iz učestalosti korištenih sintaktičkih prijevodnih strategija. Međutim, kako je već napomenuto, kroz analizu smo ustvrdili kako njihova brojnost, koja svakako nosi određenu težinu, ne mora nužno biti jednaka njihovom kvalitativnom udjelu u procesu prevođenja jer upravo na sintaktičkoj razini prevoditelj često, susrevši se s konstrukcijama koje doslovno prevedene nimalo ne odgovaraju duhu ciljnog jezika, već spontano stvara konstrukcije prihvatljive i gramatički ispravne u ciljnom jeziku. Također, neke ključne i jasno vidljive značajke Couperusove i Hermansove sintakse (poput dugih rečenica s mnoštvom umetnutih dijelova kod prvog, i kratkih i jezgrovitih rečenica kod drugog), nije bilo pretjerano teško u vrlo sličnom, a katkada i istom obliku kodirati i u ciljnom, hrvatskom jeziku, čime je velikim dijelom zadržan u prijevodima onaj najočitiji aspekt njihovih stilova na sintaktičkoj razini.

Semantičke i pragmatičke strategije pokazale su se važnijima kod potvrđivanja pretpostavke o većoj težini prevođenja Couperusovog teksta. One direktno utječu na značenje

poruke i poruku kao takvu te se njima treba oprezno služiti u prijevodnom procesu kako bi tekst u cjelini zadržao svoje semantičke značajke te kako bi, ponešto izmijenjenom izrazu unatoč, sadržaj u konačnici ostao isti. Tu se možda najjasnije istaknula parafraza koja je u mnogim slučajevima bila jedino rješenje prilikom prevođenja nekih dijelova Couperusovog teksta. Korištenje te strategije zahtijeva mnogo dovitljivosti i uzrokuje procese pregovaranja prevoditelja sa samim sobom o značenju i o najboljem mogućem načinu na koji se ono može zadržati u ciljnom tekstu, a da se taj izmijenjeni izraz prirodno uklopi u stil izvornog, tj. ciljnog teksta.

U konačnici, premda nam je ovakva analiza donekle mogla pružiti uvid u one elemente koji će prijevod stilski dvaju različitih tekstova učiniti težim ili lakšim, to nikako ne znači da se radi o potpuno objektivnoj slici. Kao što je već i spomenuto prilikom osvrta na kvantitativno najistaknutije sintaktičke prijevodne strategije, njihova primjena bit će jednostavnija ili zahtjevnija ne samo ovisno o izvornom tekstu (i stilu izvornog teksta), već ovisno i o samom prevoditelju i njegovim kompetencijama. Iako možemo potvrditi da je prijevod impresionističkog Couperusovog teksta bio zahtjevniji i „teži“ od Hermansovog jasnog i gotovo dokumentarističkog teksta s primjesama znanstvenog stila, procjena težine procesa prevođenja i primjene određenih prijevodnih strategija ipak počiva na prevoditelju samome. Što su šire njegove lingvističke, sociolingvističke, pragmatičke i diskurzivne kompetencije kako u izvornom, tako i u ciljnom jeziku, to će spontanija biti uporaba prijevodnih strategija i prijenos stilskih značajki autora izvornog teksta u ciljni.

8. Bibliografija

Antunović, G. Autor izvornog teksta i prijevodni proces. // Suvremena lingvistika, 53-54 (2002), str. 1-10.

As-Safi, A. B. Translation Theories, Strategies And Basic Theoretical Issues. Amman: Dar Amwaj for Publishings & Distribution, 2011.

Dostupno na: https://www.uop.edu.jo/download/Research/members/424_2061_A.B..pdf (1.7.2014.)

Baker, M. (ur.). Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London/New York: Routledge, 2001.

Balk-Smit Duyzentkunst, F. De stijl van Willem Frederik Hermans. // W.F. Hermans, speciaal nummer van Bzzlletin 13, nr. 126 (1985) / Freddy de Vree et al. (ur.). str. 33-38.

Dostupno na: http://www.dbnl.org/tekst/balk001stij01_01/balk001stij01_01_0001.php (10.4.2015.)

Bassnett, S. Translation studies. London/New York: Routledge, 2002.

Bonačić, M. Tekst, diskurs, prijevod. Split: Književni krug, 1999.

Bruggeman, R. 'De stille kracht' en de Indische banden van Louis Couperus. 26 .9.2012.

Dostupno na: <http://www.isgeschiedenis.nl/nieuws/de-stille-kracht-en-de-indische-banden-van-louis-couperus/> (18.3.2015.)

Chesterman, A. Vertaalstrategieën: een clasificatie. // Denken over vertalen. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2010. str. 153-172.

Couperus, L. De stille kracht. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep, 2011. str. 5-11.

Eco, U. Otrilike isto. Zagreb: Algoritam, 2006.

Hermans, W. F. De donkere kamer van Damokles. Amsterdam: Uitgeverij G.A. van Oorschot, 2010. str. 5-12.

Höning, G. H. Vertalen tussen reflex en reflexie. // Denken over vertalen. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2010. str. 129-144.

Ivir, V. Lingvistička sastavnica teorije prevodenja. // Suvremena lingvistika 34 (1992), str. 93-101.

Ivir, V. Formal Correspondence vs. Translation Equivalence Revisited // Poetics Today, Vol 2, No 4 (1981), str. 51-59.

Janssen, Frans A. Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 1983.

Dostupno na: http://www.dbnl.org/tekst/jans037over01_01/jans037over01_01_0009.php (21.6.2015.)

Janssens, M. Over de woordvolgorde bij Louis Couperus. // Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde (nieuwe reeks). Gent: Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 1992. str. 153-162.

http://www.dbnl.org/tekst/_ver016199201_01/_ver016199201_01_0011.php (12.5.2015.)

Katnić-Bakaršić, M. Lingvistička stilistika. Budimpešta: Open Society Institute, 1999.

Dostupno na: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf> (17.4.2015.)

Landers, C. E. Literary translation: a practical guide. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.

Langeveld, A. Vertalen wat er staat. Hoofdstuk 3: Vertaaltransformaties. Amsterdam: Arbeiderspers, 1986. str. 110-185.

Levý, J. Vertalen als besluitvormingsproces. // Denken over vertalen. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2010. str. 293-305.

Literatuurgeschiedenis.nl. De donkere kamer van Damokles, W.F. Hermans, 1958.

Dostupno na: <http://www.literatuurgeschiedenis.nl/lg/20ste/tekst/lg20055.html> (23.6.2015.)

Nord, C. Tekstanalyse en de moeilijkheidsgraad van een vertaling. // Denken over vertalen. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2010. str. 145-152.

Toorn, van den M. C. Enige stijlverschijnselen bij Louis Couperus. // De Nieuwe Taalgids, Jaargang 51 (1958) / J.B. Wolters (ur.). str. 313-322.

Dostupno na: http://www.dbnl.org/tekst/taa008195801_01/taa008195801_01_0078.php (23.6.2015.)

Toury, G. Descriptive translation studies and beyond. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.

Toury, G. Translated literature: system, norm, performance, Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation. // Poetics Today, Vol 2, No 4 (1981), str. 9-27.

Verstegen, P. Vertaalcriteria en vertaalkritiek. // Denken over vertalen. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2010. str. 213-223.